



Virkelighed og vindmøller

Jan Kornum Larsen
redegør for
Eric Rohmers karriere
og tematik

Et naivistisk maleri forestillende Don Quijote med bind for øjnene, siddende på en træhest og i færd med, tror han, at ride op imod solen, indleder Eric Rohmers film fra 1970 »Clairens knæ«. Cervantes' sekstenhundrede-antihelt minder da også betydeligt om Rohmers mandlige hovedpersoner. De har det tilfælles, at de forsøger at forene en fantasiverden eller, om man vil, en livsholdning, med den ydre virkelighed for slutteligt at opdage, at der var tale om en illusion. »Mine helte«, siger Rohmer »forestiller sig lidt som Don Quijote, at de er personer i en roman, men måske er der slet ingen roman.«¹⁾

Eric Rohmer blev født, derom hersker ingen tvivl. Spørgsmålet er bare hvornår. De biografiske oplysninger siger 4. april 1920...eller 21. marts 1920...eller måske er det først i 1923. Selv udtaler Rohmer i et interview: »Det jeg oftest angiver som min fødselsdato - og jeg vil ikke vædde på at det er rigtigt - er at jeg blev født i Nancy, den 4. april 1923. Undertiden opgiver jeg andre datoer, men hvis De bruger den vil De være i overensstemmelse med andre biografer. Det var ialtfald 1923.«²⁾

I virkeligheden hedder Rohmer slet ikke Rohmer, men Maurice Schérer, og han har ofte yndet at omgive sin person med en vis mystisk aura. Han skal således have ladet sive ud, at pseudonymet skyldtes hans ønske om, at hans mor ikke fik noget at vide om at hendes gymnasielærer-søn var blevet noget så odiøst som filminstruktør.³⁾ Rohmer er også blevet citeret for en udtalelse om at hans gardiner altid var trukket for, fordi han intet havde at skjule.

Rohmers sans for det paradoksale afspejles tydeligt i en lille pudsig dialog fra 1952. Godard beskriver her et møde med Rohmer, som han træffer under sin aftenspadseretur på Boulevard Saint-Germain. Rohmer fortæller at han netop er ved at filmatisere »Les petites filles modèles«, en opbyggelig børnebog af den franske forfatterinde Comtesse de Ségur fra sidste århundrede.

Godard: »Jeg var forbavset. Hvad! Manuskriptforfatteren til »Journal d'un scélérat«; forkæmper for Isidore Isou;...beundret i efterkrigstidens avant-garde kredse - skulle denne mand virkelig spillefilmsdebutere med den mest ungpigeagtige fortælling i »Bibliothèque Rose«-serien? Rohmer nikkede bekræftende: »Der er selvfølgelig mere grusomme historier, men bortset fra at det ikke vil falde mig svært at bevise, at de oplevelser Sophie Fichini fra Trouville har, kan konkurrere med selv den mest episke western, tror jeg ikke dette er et problem. Jeg vil langt foretrække at beskæftige mig med storsindethed og beskedenhed fremfor med det had og den foragt, som vore ældre desværre er blevet vænnet til.«⁴⁾

Tønen i denne lille samtale er karakteristisk for kredsen omkring tidsskriftet Cahiers du Cinéma. Hans opgør med den franske kvalitetstradition gav sig ofte udtryk i fascinerende nyvurderinger. At finde store temaer hos miskendte kunstnere var en af dens hovedbeskæftigelser.

Som så mange andre af sine jævnaldrende med kunstneriske ambitioner startede Roh-

mer med at skrive. I juli og august 1944 skrev han romanen »Elisabeth«⁵⁾, der i 1946 blev udgivet hos Gallimard under pseudonymet(!) Gilbert Cordier. Handlingen udspiller sig et sted i den franske provins og beskriver med udgangspunkt i et lægeægtepars voluminøse villa en gruppe menneskers sommerferieoplevelser. Den beretter i en distancerende stil om personernes ængstelse og isolation og har således i sig kimen til det senere værk. »Elisabeth«, der bærer præg af en tydelig inspiration fra 40'ernes eksistentia-
listiske roman, opnåede ingen synderlig udbredelse.

CAHIERS DU CINÉMA

I 1948 kom Rohmer til Paris. Han havde fået en stilling ved et gymnasium udenfor selve byen, men skaffede sig, da han begyndte at frekventere Cinémathèque, et lille værelse i latinerkvarteret. Det blev undertiden benyttet af nogle venner ved navn Rivette, Godard og Truffaut, som Rohmer havde truffet i forbindelse med nogle filmforevisninger. Rohmer, der før han kom til Paris hovedsageligt havde interesseret sig for litteratur og malerkunst, blev så begejstret for Murnaus film, at han begyndte at skrive filmkritik. Først i »La Revue du Cinéma«; året efter i Sartres »Les Temps Modernes« og i 1950 i »La Gazette du Cinéma«, et tidsskrift Rohmer var chefredaktør for, og som desuden blandt sine skribenter talte...Rivette, Godard og Truffaut. Bladet udkom fem gange og indeholdt megen oprørskhed. Det senere så indflydelsesrige »Cahiers du Cinéma« udkom første gang den 1. april 1951. Det var selvfølgelig i høj grad domineret af Bazins teorier, men opnåede først og fremmest sin position i kraft af det polemiske talent og den oprørskhed, dets skribenter besad. Efterkrigstidens franske kulturliv kan på mange måder minde om et ideologisk supermarked, hvor udvalget, der overvejende var af pessimistisk art, spændte fra diverse eksistentia-
listiske retninger over surrealisme, lettrisme, personalisme, mysticisme etc. Det kan således ikke undre, at en begejstret, vel-formuleret og velfunderet realisme-teori havde gode kår. Når man i dag ser tilbage på gruppen omkring »Cahiers«, er det klart, at teorierne langt fra er så holdbare som de dengang må have forekommet at være. Rohmer indrømmer da også, at den skræksikkerhed som Cahiersfolkene udstrålede, i nogen grad skyldtes en vis korpsånd: »...vi var venner og havde samme filmmæssige smag, selvom vi for sammenholdets skyld undertiden måtte foregive at holde af de samme personer...jeg tror vi anstrengte os lidt. Der er instruktører som vi elskede og som jeg egentlig ikke brød mig om.« Rohmer anser det derimod for grundlæggende, at »der er to forfattere som vi talte om og som jeg tror at man til stadighed kan finde i vore film, nemlig Balzac og Dashiell Hammett.«⁶⁾ Bazin, Balzac og Hammett er da heller ikke uforenelige størrelser. Alle tre opfatter verden som fundamental flertydig. Man kan anlægge teser og opstille modeller, men man kan aldrig være vis på at model og virkelighed passer sammen.

»Kunst ændrer ikke naturen. Nyligt gav Cézanne, Picasso og Matisse os nye øjne. Det maleri der giver afkald på at diktere sine love til verden er tomhed, men hvor meget mere sandt er det ikke at tingene er det de er og undslipper vort blik.«⁷⁾ Således skriver Rohmer i sin første Cahiers-artikel. Enhver ny teori om virkelighedens beskaffenhed må gøre sit yderste for at overbevise om sin berettigelse (en opfattelse som »Cahiers« ikke undlod at efterleve), men, siger Rohmer videre: »Da perspektivet blev opdaget, genkendte man de indbyrdes dimensioner tingene fik på nethinden. Vi lærte senere at linier overhovedet ikke eksisterede og at alt var et spil imellem lys og skygge, eftersom selve lyset var farve og selv den enkleste farve opstod ved sammensætning af flere farvetoner.«⁸⁾ Teorier afløser teorier og giver nye oplysninger om facetter af virkeligheden, men de ændrer ikke selve naturen. Det epokegørende ved filmen er, at den giver os lejlighed til at se os som vi ser os selv. Filmmediet er i stand til at præsentere os for så intakt en virkelighed, som det endnu har været os forundt at se. I begyndelsen af 50'erne havde mange teoretikere travlt med at sammenligne de forskellige kunstarter og i denne kulturelle atmosfære florerede et mindreværkskompleks hos mange filmelskere. Skulle deres kunstart da ikke være ligeså god som de andre? Det er som en reaktion på denne holdning at Rohmer skrev sin artikelserie »Le Celluloid et le Marbre«, hvor han argumenterer for formålsløsheden i at overveje om den ene kunstart siger noget på en bedre måde end andre. Filmen siger først og fremmest noget andet, konkluderer han; noget som vi endnu ikke har tænkt på at udtrykke. Lad os derfor afprøve hvor langt vi kan komme med det nye medium.

Allerede i 1950 havde Rohmer indspillet sin første kortfilm »Journal d'un scélérat« - en skurks dagbog. Som nævnt gik han i 1952 i gang med »Les petites filles modèles«, der var tænkt som en spillefilm, men som aldrig er blevet gjort færdig. Sammen med Godard lavede Rohmer 1953 »Présentation ou Charlotte et son steak«, en lille sketch med Godard i hovedrollen som en ung mand, der forgæves søger at genvinde sin tidligere elskede. Den første kopi af filmen blev betroet til en distributør, hos hvem den imidlertid forsvandt. Senere blev filmens negativ væk og først i 1960 fandt man den igen mellem nogle gamle rushes.

Rohmer bestemte sig i 1954 for at filmatisere en lille novelle af Edgar Allan Poe, »Berenice«. En rædselsvækkende fortælling om en mand, der som en uægtelig noget grotesk Don Quijote lader sine fantasier løbe af med sig. Han koncentrerer hele sin attrå til kusinen Berenice om hendes tænder, og da hun dør åbner han, uden egentlig at være bevidst om det, hendes grav for at fjerne... tænderne! Hans tjenestefolk finder en åben grav med en mutileret, men besynderligt nok endnu levende kusine i. Som en kuriositet kan det bemærkes at Jacques Rivette fotograferede filmen, og at Eric Rohmer spillede den monomane hovedperson.

Dernæst havde Rohmer planer om at lave en film over Dostojevskis »Barnebruden«

som Bresson filmatiserede i 1968. Det, der tiltrak Rohmer ved Dostojevski, var, at han ikke giver definitive svar på de problemstillinger, han opstiller. »Der eksisterer en tekstens og personernes autonomi, der så at sige undslipper deres forfatter.«⁹ Af forskellige grunde blev projektet aldrig til noget. I stedet kastede Rohmer sig ligeledes i 1954 over Tolstoj's lille mesterværk »Kreutzer-sonaten«, der har stor tematisk lighed med Poe-novellen. Denne gang skyldes monomaniens jalousi. En gudsejer har myrdet sin kone i den tro, at hun har haft en affære med sin musiklærer. Under en togrejse fortæller han sin historie til medpassagererne, idet han eftertænkner og moraliserer i en grad, så man meget tvivler på, hvordan det egentlig gik til - objektivt set. Den opvakte læser vil ikke genkende til temaer i Rohmers »contes moraux«.

Den amerikanske skribent Dudley Andrew refererer i sin Bazin-biografi¹⁰ en udtalelse fra Truffaut om at Rohmer efter 1954 fremstod som den grå eminence bag den noget hæmningsløse auteurpolitik Cahiers førte sig frem med. Ray, Huston, Preminger, Hitchcock og Hawks blev aldrig rigtig Bazins kop te, selv om han lærte at sætte pris på de to sidstnævnte. Bazins sociologisk-videnskabelige indstilling til film set i lyset af Cahiers-klanens kunstnerisk-romantiske personkult, der måske skyldtes deres egne kunstneriske ambitioner, resulterede i at Bazin gled mere og mere ud af Cahiers. Rohmers voksende indflydelse formaliseredes i 1957, da han blev chefredaktør for bladet. Samme år udgav han sammen med Chabrol en bog om Hitchcock,¹¹ hvori de to herrer sætter instruktøren ind i en katolsk-europæisk kulturel kontekst. De finder at formen hos Hitchcock bestemmer indholdet, og at han sammen med Murnau og Eisenstein er en af filmens store fornyere. De finder ligeledes at hans film udtrykker en opfattelse af verden som mangetydig hvilket medfører skyld og dermed moral. Ved en nutidig gennemlæsning sporer man Rohmers person i en grad så man undrer sig lidt over, hvem af de to der skulle være auteur'en. Måske er det da også grunden til den lidt forbeholdne anmeldelse Bazin gav bogen.

Rohmer forblev på posten som chefredaktør for Cahiers indtil 1963, da nye ideologiske vinde begyndte at blæse fra øst. Rohmer ønskede først og fremmest at lave film, og den eneste grund til at han så længe blev på Cahiers er formentlig, at hans første spillefilm »Le Signe du Lion« - i løvens tegn - blev en publikumsmæssig fiasko. Den blev til i 1959, det år da »La nouvelle Vague« rullede frem med tidevandsagtig kraft. Film som Truffauts »Ung Flugt«, Chabrols »Fætrene« og Godards »Åndeløs« var kulminationen af en æstetik, som ikke mindst Cahiers havde dannet grundlag for.

»Le Signe du Lion«, der blev produceret af Chabrol, foregår som titlen antyder i august måned. En hollandsk musiker ved navn Pierre Wesselrin (Jess Hahn) bor i Paris og har det godt. Han har masser af venner og står netop for at skulle arve en større sum. August er den store parisiske feriemåned, så en efter en ser han sine venner rejse sydpå.

Den arv Wesselrin venter på at få udbetalt ser pludselig ud til ikke at skulle tilfalde ham alligevel. Med ét befinder han sig således i en øde by uden venner og uden penge. Pierre Wesselrin går i hundene. Han tvinges til at opgive sit værelse. Kun takket være en *clochard* (Jean Le Poulain), som han træffer, da han søger logi under broerne, overlever han. Sammen indstuderer det renoirske par et patetisk musikalsk nummer, som de diverterer cafeernes turister med. Omsider kommer vennerne tilbage, og to af dem opdager ved et tilfælde Wesselrin i færd med sit musikalske akt. De fortæller ham at arven nu er hans. Man har blot ikke kunnet komme i kontakt med ham. September begynder og alt er som før.

Filmen er først og fremmest en studie i lys og rum. Selve plottet tjener, foruden som vehikel for nævnte studie, hovedsagligt kun til at illustrere skæbnen og tilfældets magt.

»Le Signe du Lion« flimrer af varm augustsol på stenbroen, og som altid hos Rohmer gøres der så meget ud af byens topografi, at man uden nogensinde at have været i Paris med lethed efter filmen ville kunne finde rundt. Filmens særlige evne til at formidle rum er en af Rohmers yndlingsteseer, og samtlige hans film kan ses som en udforskning af dette forhold. Faktisk hedder Rohmers allerførste store teoretiske artikel: »Le cinéma, art de l'espace«¹². Og han opnåede senere at blive doktor på en disputats om rummet i Murnaus »Faust«¹³.

SIX CONTES MORAUX

Mens Truffaut, Godard og Chabrol fik rigtig god gang i deres respektive karrierer, tvang Rohmers økonomiske fiasko ham til at overveje sin fremtid som filmmager. Han besluttede fortsat at lave film, og da han måtte se i øjnene at ingen producent ville støtte ham, bestemte han sig for at filme i 16mm og benytte sig af venners og bekendtes billige arbejdskraft. Tilfældet ville at han traf Barbet Schroeder, med hvem han startede produktionselskabet »Les Films du Losange«, der ganske vist startede med at lave low-low budget film, men som alligevel på en eller anden måde har evnet at producere alle de film Rohmer overhovedet har haft ønske om at lave, hvilket selvsagt har givet ham en vældig frihed.

Selv om det efterhånden er blevet sagt ofte nok, må det her være på sin plads at gøre klart at »moraliske fortællinger« ikke er nogen god oversættelse af »contes moraux«, idet »moral« hentyder til en fransk litterær tradition af »moralistes«, der bl.a. inkluderer 16. hundredetals forfattere som Pascal, La Bruyère og La Rochefoucauld. Inden for denne genre beskæftiger man sig med at beskrive, hvad der foregår inden i et menneske; sindsstemninger og følelser - men gerne med en elegant pen. Det er således fælles for Rohmers »contes«, at hovedpersonerne prøver at retfærdiggøre sig. En sådan holdning ville i sig selv være ulidelig at følge i seks film. Det der bl.a. gør dem spændende at følge, er at personerne godt er klar over, hvad de er i færd med, og de prøver samtidig at analysere deres handlinger og motiver. Filmene bygger på et dialektisk spil imellem det sub-

jektive og det objektive. Subjektiviteten repræsenteret af den altid tilstedeværende kommentar fra jeg-personen og objektiviteten af selve filmmediets immanente kvalitet.

Til grund for den rohmerske suite af sædeskildringer ligger en novelle, han skrev på »Elisabeth«. Den foregik i Paris, under besættelsen, og handlede om en mand og en kvinde, der blev tvunget til at tilbringe en nat sammen på grund af spærretiden. Novellen blev senere til »Min nat hos Maud« og spærretiden blev skiftet ud med fransk provinssne. Dernæst skrev Rohmer, der endnu havde tiltro til sin forfatterkarriere, nogle noveller, som han ved nærmere eftertanke fandt havde grundtemaet tilfælles med den første. Han havde endvidere skrevet en lille historie, som han agtede at sælge til et dameblad. Men også denne kunne ses som en variation over temaet: en mand er fast knyttet til en kvinde. Han fristes en tid af en anden, men vender, tro mod sine principper, slutteligt tilbage.

Rohmer havde nu fem historier med det samme tema, og han bestemte sig for at lave film over disse trekanterdramaer. Han syntes blot at fem var et dårligt tal (Rohmer interesserer sig meget for stjernetegn) og tilføjede derfor en sjette del blot for en ordens skyld. Af praktiske og økonomiske grunde lod Rohmer rækkefølgen af sine »contes moraux« bestemme af filmenes kompleksitet og sandsynlige produktionsomkostninger. Han begyndte derfor med »La Boulangère de Monceau« (1962) - Bagerpigen fra Monceau: Maj i Paris. En jurastuderende ung mand (spillet af filmens producent Barbet Schroeder, men indtalt af den senere så kendte instruktør Bertrand Tavernier) er forelsket i en pige, Sylvie, som han næsten hver dag træffer, når han går hen til den restaurant, hvor han spiser middag. Han støder en dag bogstaveligt talt ind i hende og de aftaler en af de nærmeste dage at mødes over en kop kaffe. Pludselig ser han hende ikke mere i kvarteret. Han ved at hun bor der, så han bruger sin frokostpause til at se efter hende. Da han således glip af sin frokost, tager han for vane at købe en kage hos den lokale bager, som han dagligt passerer i sin søgen. Bagerjomfruen virker interesseret i ham, og han lader sig forlede til at invitere hende ud. Samme aften som de har aftalt at gå i byen, træffer han imidlertid Sylvie igen. Det viser sig, at hun dagen efter deres sidste møde har forstuvet sin fod. I de tre uger hun har tilbragt hjemme har hun med stor fornøjelse fulgt hans eskapader i bagerbutikken, der ligger lige overfor hendes vindue. Seks måneder efter gifter de sig.

»La Boulangère de Monceau« er bortset fra temaet mere i stil med »Le signe du Lion« for så vidt som den er et eksperiment i det filmiske rum.

Nummer to af de seks »contes moraux« er også en kortfilm og stadigvæk i sort-hvid. Men den er betydeligt mere kompleks end »La Boulangère«. I »La carrière de Suzanne« (1963) hedder fortælleren Bertrand (Philippe Beuzen). Han er ligeledes studerende, men kommer fra provinsen og er egentlig prototypen på den temmelig kedelige, hårdt-

arbejdende student, som man ikke ville forvente kunne rode sig ind i noget som helst. Han har imidlertid en lidt ældre ven, som han beundrer dybt. Denne Guillaume anser sig for at være det lokale svar på Don Juan, og nærmest for at holde øvelsen ved lige prøver han at komme i lag med en pige, Suzanne, som han træffer på en café. Hun arbejder om dagen som kontordame og følger nogle kurser om aftenen. Alene det at hun ikke går på universitetet er nok til at deklassere hende i Bertrands øjne. Da Suzanne ikke med det samme lader sig overtale, beslutter Guillaume at drage fordel af Bertrands åbenlyse respektabilitet til at lokke hende med til en fest, han vil holde i sin mors hus, lidt udenfor Paris. Under festen negligerer Guillaume totalt Suzanne, der hægter sig på Bertrand og således for-

Skulle hans foragt for Suzanne mon være ubegrundet, når hun åbenbart er så attraktiv, undrer Bertrand.

De to første dele af 'contes moraux' er først og fremmest interessante set i lyset af Rohmers senere produktion. De er, økonomisk og teknisk, amatørarbejder. Man kan ansue dem som øvelsesstykker. Årsagen til det særdeles mærkbare svælg imellem de to første og det tredje opus i serien: »La Collectionneuse«, der blev lavet kun tre år efter, finder man i de sytten kortfilm af forskellig art, som Rohmer optog i de mellemliggende år. Blandt andet lavede han tolv små film for skole-tv, hvor han forsøgte at formidle emner, som han personligt fandt særlig interessante. I disse film fik Rohmer lejlighed til dels at udvide sin tekniske kunnen, dels at skaffe sig selv viden på nogle rent faktuelle

hans senere værk; ikke så meget på grund af selve filmen, men fordi den gav ham lejlighed til at arbejde sammen med den spanske fotograf Nestor Almendros, hvis talent har bidraget væsentligt til Rohmers succes. Almendros fotograferede også »Place de l'Étoile« (1965), en pudsig historie om en bedsteborger, der tror at han er kommet til at slå en spritter ihjel, hvilket får ham til at ændre sine ellers så indgroede transportvaner. Omsider opdager han dog, at det er et nummer fra spritterens side og slår lykkelig igen ind på sin vante vej. Filmen er endnu et eksperiment i forholdet film/rum. Endelig lavede Rohmer en 60 minutter lang fjernsynsfilm om en dansker, der var født Nilsson, »Carl Dreyer« (1965), ligesom han også for TV filmede sin essayserie »Le Celluloid et le Marbre« (1966) og for »Films du Losange« en lille kortfilm »Une étudiante d'aujourd'hui« - en studine af i dag.

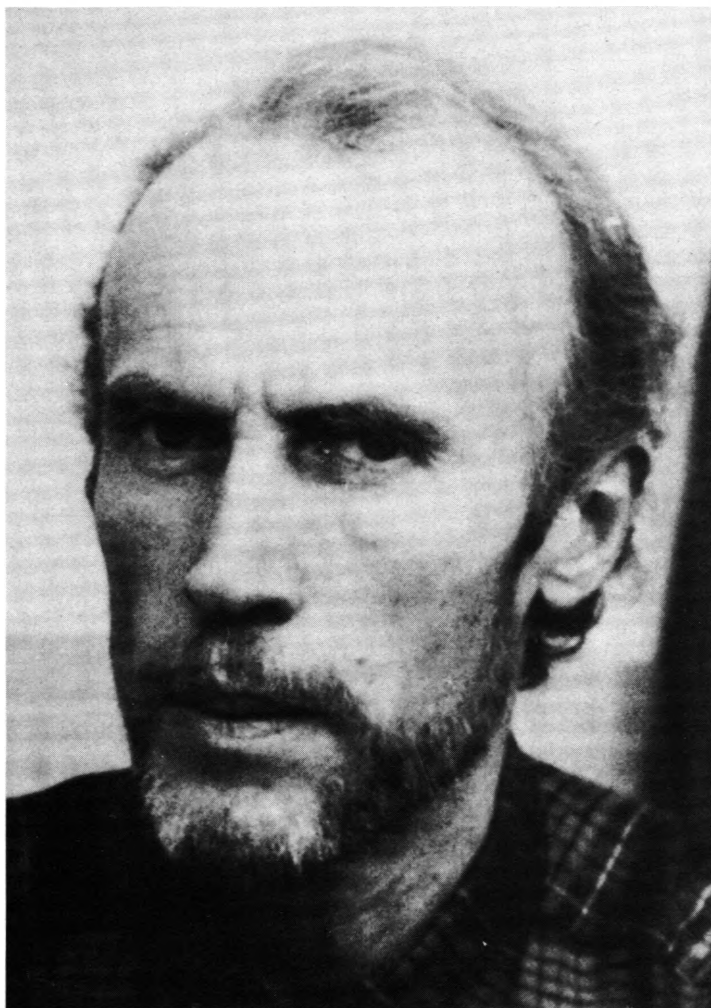
Med spillefilmen »La Collectionneuse« - samlersken - fra 1967 er det første gang den 'rigtige' rohmerske stil dukker op. Den vakle dog nogen forundring rundt omkring. Folk fandt den svar at rubricere, fordi der ikke er nogen umiddelbar identifikation med hovedpersonen. Den danske titel »Nymfomanen« tyder da også på at en og anden har misforstået hvad filmen drejede sig om.

Tilblivelseshistorien er noget af et eventyr. Rohmer havde oprindeligt tænkt sig at lave filmen i 16 mm. Da emnet imidlertid krævede at filmen blev i farver, overbeviste Rohmers fotograf Almendros ham om det rimelige i med det samme at optage filmen i 35 mm fremfor først senere at blæse filmen op.

Barbet Schroeder solgte rettighederne til »La Boulangère...« og »La carrière de Suzanne« til fjernsynet og sammen med nogle penge, som Rohmer havde lånt af en bekendt, blev produktionsselskabet »Films du Losange« i stand til at købe 5000 meter råfilm. I betragtning af at den færdige film blev på 2500 meter har der unægtelig været udvist sparsommelighed. Da filmen blev indleveret til laboratoriet, troede man da også at der var tale om en kortfilm! Dernæst lejede Rohmer et stort hus i nærheden af St. Tropez i Sydfrankrig. Selvfølgelig i den billige juni måned. Her installerede han skuespillerne, en kokkepige der lavede ravioli hver dag, Almendros og sig selv, og med huset som udgangspunkt for optagelserne gik han i gang. Selv Christian Braad Thomsen kan vel ikke slå sådanne produktionsvilkår. Rohmer havde ikke råd til at lave lyd til filmen med det samme; dette skete først et par måneder senere.

Ved filmens fremkomst havde kritikerne lidt svært ved at se Rohmers intentioner, men de fleste var dog enige om at beundre skildringen af det St. Tropez'ske landskab, billedernes transparens og den kvindelige hovedperson.

»La Collectionneuse« indledes i klassisk stil med tre prologer, der benyttes til at præsentere de tre hovedpersoner. Haydée (Haydée Politoff) er en solbrændt, bikiniklædt cirka tyveårig pige, som man ser gå frem og tilbage langs en middelhavsstrand. Undta-



Eric Rohmer

hindrer ham i at stifte nærmere bekendtskab med en pige, han længe har haft i kikkerten. Suzanne forelsker sig alligevel i Guillaume, der til gengæld finder hende totalt håbløs. I irritation beslutter han at nedværdige hende så godt han formår. Hun mister både job og penge og tvinger Bertrand ind i et fortrolighedsforhold, som han på grund af sin medskyld ikke vover at bryde ud af. Grundet sin valenhed mister han den pige, han har kigget ud, men det mest foruroligende er, at han nogen tid efter erfarer at Suzanne skal giftes med den flotte Franck.

områder. De tolv pædagogiske film dækker så forskellige områder som: La Bruyères »Caractères«; Parsifal og Graals-fortællingen; Poes Noveller; Pascal; Hugos »Contemplations«; landskabsforandringer i den industrielle tidsalder; Fysikkens udvikling; Mallarmé; Lumière og...Don Quijote. Næsten alle emner kan man på en eller anden måde genfinde i Rohmers fiktionsværker.

Inden for perioden 1964-66, som man pasende kan betegne som en studietid, lavede Rohmer også kortfilmen »Nadja à Paris« (1964), der fik en uvurderlig betydning for

gelsesvis for en rohmersk person siger hun ingenting, men præsenteres sensuelt registrerende som værende i pagt med sine omgivelser. Kameraet næsten kærttegner hendes ben, fødder, hoved, ryg, mave og hals. *Daniel* derimod kan man næppe karakterisere som sensuel. Han spilles af maleren Daniel Pommereulle (faktisk kaldte han sig på daværende tidspunkt 'objektist') og i en samtale med kritikeren Alain Jouffroy diskuteres et kunstværk af Pommereulle: en lille malerdåse, som han har malet gul og sat barberblade på. Jouffroy fortolker, idet han skær sig på et af barberbladene, kunstvær-

er hovedsageligt tilskuer til de mere kategoriske ytringer, der fremføres af hans veninde Mijanou og en bekendt. Spørgsmålet går på om skønhed betyder noget for kærligheden; om man automatisk bliver smuk når nogen forelsker sig i en; om det er udstråling og stil der virkelig betyder noget, eller om man, hvis man finder en person grim for altid vil være afskåret fra at have noget at gøre med vedkommende.

I denne atmosfære af relativitet er det betryggende at Adrien på forhånd er placeret i det rohmerske univers idet han, foruden faktisk at være en flot fyr, er institueret som

kussion har fundet sted, kommer han til at gå ind i et værelse, hvor der ligger et elskende par. Hans øjne møder pigens og han skynder sig ud.

Adrien og Daniel Pommereulle mødes i villaen i St. Tropez. De har forskellige ideer om hvordan de skal tilbringe ferien. Daniel i overensstemmelse med sine isolationistiske, selvdyrkende barberbladsteorier og Adrien i en tilstand af total disponibilitet: »Jeg bestræbte mig endog på ikke mere at tænke«. I en Rohmer-film kan, ved man, et sådant princip aldrig holde. Det viser sig at der foruden de to herrer også er en lidt letlevende



Haydée Politoff i »Nymfomanen«

ket som: »...tanken omgivet af det enestående der udspringer af intethed og som omgives af sin egen tanke som af barberblade...umulig at holde fast på...« Jouffroy fortsætter med en karakteristik af Pommereulle: »Du får mig til at tænke på elegancen hos visse folk i slutningen af det 18. århundrede, der var utroligt optagede af deres fremtræden...af den effekt de skabte hos andre«. Historiens fortæller *Adrien* (Patrick Bauchau) præsenteres igennem en diskussion af forholdet imellem kærlighed og æstetik. Han

sådan i kraft af sin lille rolle som 'le beau Franck' i »La carrière de Suzanne«. Under en samtale med Mijanou (der spilles af Brigitte Bardots søster) erfarer man, at Adrien handler med antikviteter, ikke bryder sig om at arbejde for meget og at han skal tilbringe sommeren i et lånt hus i St. Tropez, mens den selvstændige Mijanou skal til London en måneds tid i forbindelse med sit arbejde som fotomodel.

Da Adrien lidt senere ser på forskellige kunstværker i huset, hvor den æstetiske dis-

pige ved navn Haydée i villaen. Adrien genkender hende som pigens i værelset og er med det samme fjendtligt indstillet overfor hende. De to mænds ferieprojekter forstyrres af den uro Haydée bringer ind i husets rutine. Adrien og Daniel betragter Haydée som aldeles principløs og forsøger at indordne hende i deres livsform. Efter nogle temmelig selvhævdende intriger går Haydée med til ikke mere at tage sine elskere med hjem og i det hele taget at efterleve husordenen. Både Adrien og Daniel anser Haydée for at være

ret så attraktiv, og da Adrien udtrykker: »...jeg søger intet. Hvis jeg finder en bog, læser jeg den. Hvis det er Rousseau, læser jeg Rousseau...men jeg kunne lige så godt læse Don Quijote(!)...Og hvis en pige falder i mine arme og hun er køn, tager jeg hende...« er Haydée næppe langt fra hans tanker.

Spillet imellem de tre personer intensiveres, og den tanke der før skulle være tom, fyldes til bristepunktet. Det frustrerende for Adrien er at Haydée *ikke*, som man skulle tro, med det samme falder i hans arme. Hun gør sig 'svær' og viser ovenikøbet så meget taktisk sans, at hun spiller Daniel og Adrien

digvis møder nogle gamle venner, mister han modet, kører tilbage til villaen og tager det første fly til London, Mijanou og sikkerheden.

Som i alle Rohmers 'contes moraux' er det tvivl eller nederlag, der får fortælleren til at genvurdere nogle situationer og oplevelser. »La Collectionneuse« understreger med al ønskelig tydelighed, at logikken i ordene og sensualiteten i billederne indgår et dialektisk forhold. Der spores en konstant ironi imellem det Adrien igennem sin kommentar fortæller og den virkelighed, man præsenteres for via filmens billedside.

nogen særlig reklame; skuespillerne er kendte, men ikke ligefrem publikumsmagneter; den er lavet i sort-hvid og foregår i et provinsmiljø, hvor der tales betydeligt mere end der handles etc. Selvfølgelig var der også kritikere, der ikke var begejstrede. Således for eksempel vor hjemlige Anders Bodelsen, der ofte i forbindelse med Rohmerartikler er blevet piftet ud for evig uforstand på grund af sin opfattelse af »Min nat hos Maud« som en meget katolsk film. Han finder at »den som ikke tror, må denne film enten omvende eller lade kold«. Mig bekendt har Bodelsen aldrig haft katolske ten-



Scene fra »Min nat hos Maud« med Jean-Louis Trintignant og Françoise Fabian

ud mod hinanden. Adrien ved til sidst dårligt nok hvad han selv tænker; så travlt har han med at analysere de mindste motiver i Haydées gøren og laden.

Daniel irriteres over, at han overhovedet har ladet sig lokke med i et så inferiørt spil. Han føler, at han har mistet noget af sin autonome elegance og modtager, efter at have præsteret en forrygende farvelscene, en invitation til Seychellerne. Adrien får omsider med nogenlunde sikkerhed fat i den efterstræbte samlerske, men da hun tilfæl-

Selv om »La Collectionneuse« bekræftede Rohmers store talent, var det dog først med sin næste film »Min nat hos Maud« (1969), at han vandt et større publikum. Foruden i Frankrig blev filmen en stor succes i Danmark, Sverige, Tyskland og U.S.A. At den evner at fascinere husker jeg selv fra et ophold i Paris, hvor biografen var stopfyldt af et publikum, der næppe havde meget kendskab til Rohmer og hans filmiske projekt. Man kan undre sig over at filmen fik så enestående en succes. Den blev ikke tildelt

denser. Filmens modtagelse i protestantiske lande kunne også tyde på, at den normalt ikke opfattes sådan.

Fortælleren (Jean-Louis Trintignant) er denne gang navnløs. Han er katolik, ingeniør og i midten af trediverne. Efter i nogle år at have opholdt sig i Sydamerika har han nu fået et job ved Michelin-fabrikkerne i Clermont-Ferrand i Midtfrankrig. Han har besluttet at gifte sig og tiltrækkes af en ung, blond pige, som han ofte har set til messe. Fortælleren bor i en lejet villa i Ceyrat, et

stykke uden for Clermont, og er som alle rohmerske hovedpersoner lidt isoleret. En dag ved juletid, da han i håb om at møde sin unge katolske Françoise (Marie-Christine Barrault) flakker lidt om i den gamle bydel, støder han på en gammel skolekammerat, marxisten Vidal (Antoine Vitez). Denne er i mellemtiden blevet filosofilærer ved universitetet, og de genopfrisker med det samme deres venskab. Et par dage senere tager Vidal vor fortæller med til middag hos sin veninde Maud (Françoise Fabian), der er fritænker, fraskilt, men også overordentlig fritstende. Under middagen diskuteres så seriøse emner som 16. hundredets filosofen Pascals væddemålsteorier (Pascal fødtes i Clermont-Ferrand) og fortællerens forhold til kvinder. Ved hjælp af diverse små manøvrer sørger Maud for at Vidal tager hjem, mens fortælleren på grund af den lange og sneglatte vej til Ceyrat skal overnatte. Efter Vidals sortie har fortælleren en lang og intens samtale med Maud. Da de skal til at sove venter der ham imidlertid noget af en overraskelse. Han erfarer, at der ikke er noget gæsteværelse. Lidt puritansk som han er, sover han først i en stol, men rykker dog lidt senere - på grund af nattekulden - over i Mauds seng. Tækkeligt rullet ind i sit tæppe, naturligvis. Da morgenen gryr, er naturen lige ved at få overtag over optagelsen, men fortælleren klarer lige skærene. Han og Maud aftaler dog at deltage i en udflugt med Vidal samme dag. På vejen hjem herfra møder fortælleren Françoise og tilbyder frækt at køre hende hjem. Bilen kører fast (!) og han tilbringer i al ærbarhed også en nat hos Françoise. Filmens titel er lige ved at overskygge, at det faktisk drejer sig om *både* hans nat hos den mørke Maud og hans nat hos den lyse katolske Françoise (mørk-lys symbolikken vækker naturligvis minder om Hitchcock). Der er ingen tvivl om hvilken nat, der foruroliger den tilbageskuende fortæller mest.

Han får selvfølgelig sin Françoise og retfærdiggør således sin principfasthed. Fem år senere møder han Maud igen. Hun er ved at blive skilt endnu en gang. Han gætter af hendes reaktion overfor Françoise, at de kender hinanden i forvejen. Det går i dette øjeblik op for ham, at Maud under deres nat sammen, fortalte noget om sin eks-mands elskerinde, der var ung, blond og katolsk!

»Min nat hos Maud« handler om nogle mennesker, der har truffet nogle valg, som de ikke ønsker eller evner at ændre. Kun Maud synes at have muligheder, men heller ikke hun har det jo let. Rohmer anviser som sædvanligt ingen lette udveje.

Filmisk set gør Rohmer i »Min nat hos Maud«, sin vane tro, meget ud af rummets realisme. Man er i stand til at orientere sig i Clermont og omegn undtagen i bymidten, hvor fortælleren netop også mister orienteringen i sin jagt på Françoise. Den eneste gang Rohmers fortællere mister deres vanemæssigt opbyggede kendskab til omgivelsernes geografi, er når de involveres følelsesmæssigt. Også Mauds lejlighed er et under af realistisk troværdighed. Selv om man egentlig kun opholder sig i dagligstuen, ser man så meget af denne og hører man så

meget om de øvrige værelses beliggenhed, at man virkelig føler sig hjemme, hvilket måske er en del af Rohmers hemmelighed.

»Min nat hos Maud« er en film i sort-hvid. Den er optaget i sort-hvid og behandler meninger og ideologier, der er sort-hvide. Den illustrerer gennemført dette forhold ved hjælp af Leonardo-tegninger og Hartung-billeder; lyse og mørke personer; lyse og mørke møbler; hvid sne og sort by. At den alligevel ikke udstråler strengthed skyldes en forsonende forsyning af humor og sensualitet.

Allerede i »Cahiers« nr. 5 fra 1951 finder man den første version af Rohmers næste film »Claire knæ« fra 1970. I en fotoillustreret novelleagtig skitse til en film »La Rose-raie« – Rosenhaven – fortæller Rohmer i samarbejde med den indflydelsesrige manuskriptforfatter Paul Gegauff om en mand af betydelig, indtørret værdighed, der forstyrres af to unge piger, hvis bolde konstant ryger ind i hans have. Han stifter bekendtskab med den ene af pigerne Claire, der er nabosens datter. Manden, der er historiens fortæller, tiltrækkes af Claire, der imidlertid finder ham totalt latterlig. Da hun bliver gravid med sin jævnaldrende ven Jacques, søger hun nødtvungent hjælp hos fortælleren. Han afskrækker hende, blandt andet ved at nedrakke Jacques, så hun aldrig får formuleret sit problem. Claire forsvinder, og et år senere erfarer han at hun er død. Samme aften som han har hørt dette, ligger han sammen med sin kone Lucile og tænker: »Jeg taler ikke om min attrå. Den har altid ført til ødelæggelse for dem, den var rettet imod og det får mig til at mene at Lucile vil blive lykkelig.« Sympatisk, ikke sandt?

Helt så indtørret væmmelig er Jérôme, der er hovedpersonen i »Claire knæ«, ikke. Mens fortællerstrukturen er klart gennemskuelig i de øvrige 'contes', gælder dette ikke »Claire knæ«. Umiddelbart tror man, at Jérôme er fortæller, men i virkeligheden (!) er det forfatteren Aurora, der bruger Jérôme som sit opdagelsesinstrument. Hun sætter ham i forskellige situationer, definerer hans ønsker og skærper hans attrå. Han kvitterer ved at aflægge fyldige rapporter om sine oplevelser. Formelt er fortællerforholdet illustreret ved de dagbogsagtige, håndskrevne datoer, der opdeler filmen. Kun Aurora skriver i filmen, at man må derfor slutte, at det er hendes skrift.

Jérôme (Jean-Claude Brialy) er diplomat. Han står for at skulle giftes med Lucinde og er af den grund kommet til Annecy ved den fransk-schweiziske grænse for at sælge et hus, han har arvet. Han er så at sige ved at gøre rent bord før sit ægteskab og siger ligefrem til Aurora: »...jeg ser ikke længere efter damer; jeg skal giftes.« Han kender Aurora (Aurora Cornu), en rumænsk forfatter, fra Bukarest hvor han har været udstationeret. De har længe ikke set hinanden, men træffes nu, fordi hun er ved at skrive en bog med Annecy som baggrund og tilfældigvis bor ganske tæt ved Jérômes hus. Mme. Wal-

Jean-Claude Brialy og Laurence de Monaghan i »Claire knæ«



ter, som Aurora har lejet sig ind hos, har to kønne døtre: den mørke Laura (Béatrice Romand) og den lyse Claire (Laurence de Monaghan). Jérôme tiltrækkes af den intelligente, charmerende 16-årige Laura og forsøger under en udflygt at kysse hende. Han afvises. I stedet kaster han sin attrå på hendes egentlig lidt kedelige halvsøster Claire, der imidlertid er vildt engageret i Gilles, en for Jérôme utiltalende, respektløs yngling.

Aurora opmuntrer en faiblesse Jérôme har for Claires ene knæ, og tilslidst fremstår det for ham som centeret for alt begær. I en scene, hvor Jérôme og Claire tvinges til at søge ly for et pludseligt regnskyl, opnår Jérôme omsider til sin egen store tilfredsstillelse at kærtegne det attråede knæ. Det lykkes ham dog kun fordi han fortæller Claire, at han har set Gilles i Annecy med en anden pige og således kun som en form for trøst.

Dagen efter rejser Jérôme tilbage til Sverige og ægteskabet i den tro, at han har fået stillet sit uægteskabelige begær uden egentlig at være utro. Samtidig håber han at have fået forpurret forholdet imellem Claire og den generende Gilles. I filmens sidste scene overværer man, hvordan Aurora fra sin balkon er tilskuere til det unge pars forsoning. Endnu en rohmersk helt har overset et og andet i sin iver efter at tilfredsstille en stræben, han troede var hans.

»Kærlighed om eftermiddagen« (1972) er den sjette og sidste af Rohmers 'contes moraux'. Filmen begynder, hvor de øvrige slutter. Her er det definitive valg foretaget og ægteskabet indgået. I begyndelsen er situationen forholdsvis stabil. Frédéric (Bernard Verley) har en smuk kone (Françoise Verley – de er også gift i virkeligheden). De venter barn nummer to, og Frédéric er økonomisk velfunderet, idet han har et mindre, fremgangsrigt firma. Han har blot en ulyksalig tendens til at drømme, hvilket præsenteres i en prolog (jvf. »La Collectionneuse«): Når han hver dag kører med toget ind til Paris, læser han, med satanisk humor fra Rohmers side, Bougainvilles »Voyage autour du monde«, der beretter om sydhavsrejser og polygami. Undertiden fristes han også til at fabulere over de muligheder, der kunne være i andre kvinder, og hvorfor han lige præcis var modtagelig for sin kones skønhed. Om eftermiddagen, når hans sekretærer er vendt tilbage fra deres frokostpause, går Frédéric tur i byen; spiser lidt; ser på de forbipasserende damer og køber af og til en skjorte eller rullekravesweater. Med hensyn til hans damekiggeri undskylder han sig filosofisk: »Jeg siger til mig selv, at de skønheder der går forbi er den nødvendige forlængelse af min kones skønhed. De beriger den med deres egen skønhed, men får samtidig en smule af hendes tilbage. Hendes skønhed er garant for verdenens skønhed og vice versa.«

I denne tilstand af velafbalanceret selvbedrag opsøger Frédéric fortid ham i skikkelse af pigen Chloé (Zouzou). Han bryder sig egentlig ikke om hende, fordi hun engang var årsag til en kammerats selvmordsforsøg. Han opfatter Chloé som farlig, uborgerlig, sensuel og aldeles foruroligende. Frédéric modtager hende derfor køligt og affærdigende. Nærmest for høflighedens skyld be-

der han hende ringe senere, så de kan tage en drink sammen. Til hans store forundring er hun så ublu, at hun en uge efter faktisk ringer. De mødes, og hun beder ham skaffe sig et nyt job, da hun ikke mere gider at være barpige. Senere, under et andet møde, beder hun ham hjælpe sig med at fjerne nogle ting fra en fyr, hun har boet sammen med. Frédéric føler sig tiltrukket af hendes småkriminelle miljø og udtaler »Jeg føler mig som helt i en kriminalroman«! Samtidig føler han dog nok som Jérôme eller som Chandlers detektiv Marlowe for den sags skyld, at nogen bruger ham som man bruger en marionet. Den tilværelse han før fandt tryk og overskuelig, er med et blevet temmelig plumret. Chloé fører Frédéric så vidt, at han accepterer at bryde sine principper og gå i byen med hende en aften. Han undskylder

tilfældigvis i bad, og han hjælper hende forsigtigt med at tørre sig. Chloé lægger sig derefter, sikker på det videre forløb, i Ingres positur nøgen ind på sin seng. Frédéric skal lige til at følge hende, men tøver, for til sidst småløbende at stikke af. Han skynder sig hjem til sin kone, der modtager ham ængsteligt. Man fornemmer, at hun enten har været klar over forholdet eller måske ligefrem, som antydning af Chloé, selv har haft en affære. Heldigvis er barnepigen ude at gå med børnene, så Frédéric og hans kone begynder at elske. Der er dog grænser for den borgerlige kærlighed om eftermiddagen. Héline siger »lad os gå ind i soveværelset«.

Ægteskabet ændrer altså tydeligvis ikke meget ved de fristelser, personerne i 'six contes moraux' udsættes for. Ejheller ved deres reaktioner på disse fristelser.



Bernard Verley og Zouzou i »Kærlighed om eftermiddagen«

sig over for sin kone med at han har et middagsmøde.

Chloé brænder ham imidlertid af, hvilket bare resulterer i at Frédéric nu ikke kan tænke på andet end hende. Heldigvis føder hans kone på dette tidspunkt deres nye barn, og for en stund føler Frédéric sig igen fast forankret i en nogenlunde stabil tilværelse. Snart frister Chloé dog igen. Hun har fået et job i en modebutik og en lille lejlighed i nærheden. En dag har de aftalt, at Frédéric skal se hendes nye bolig. Da han kommer, er hun

MARQUISE VON O. OG PERCEVAL

I 1973 forsøgte Rohmer at overtale nogle af sine venner til at filmatisere den tyske romantiker Heinrich von Kleists novelle fra 1808 »Marquise von O.« Han fandt, at den i udpræget grad egnede sig for filmatisering, ja den var faktisk en drejebog i sig selv. »I modsætning til f.eks. Balzac, der er svær at adaptere på grund af omsorgsfulde skildringer af den historiske og sociale kontekst, beskriver Kleist overhovedet ikke. Han giver kun sceneangivelser ligesom i et manu-

skript. «¹⁴) Da ingen var interesserede i forslaget, besluttet Rohmer selv i 1976 at gå i gang med projektet. Man kan nære en lille mistanke om, at Rohmer følte sig tiltrukket af Kleists novelle på grund af forfatterskabets tematiske lighed med hans eget værk. Skæbnens spil, tilfældet, følelsernes fallit og ikke mindre tragikken, der ligger i at mennesker i den grad lader sig indfange i bestemte kategorier, er temaer, man finder hos Kleist såvel som hos Rohmer. At Rohmer nærer en vis begejstring for Kleist, viser også det faktum, at han i 1978 iscenesatte »Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe«, ligeledes fra 1808, på et fransk teater. Som hos Rohmer opdager Kleists personer først for sent, hvorledes det hele hænger sammen. I »Marquise von O.« fremtræder dette særdeles tydeligt i novellens (og film-

absolutismens verden og undlader at acceptere verdens mangfoldighed, bliver man ude af stand til at se, hvad der er godt og hvad der er dårligt. Virkelighed og moral knyttes på den måde sammen.

Et lille rids af historien i »Marquise von O.«: Enkemarkise von O. (Edith Clever), en dame med et fortræffeligt rygte og moder til flere velopdragne børn, bliver under et russisk angreb på sin fars bastion udsat for et forsøg på voldtægt. I sidste øjeblik reddes hun af en ædel russisk officer klædt i hvidt (Bruno Ganz). Nogen tid efter erfarer hun imidlertid, at hun er blevet gravid. Da hun står aldeles uforstående over for dette uimodsigelige faktum, lader hun i den lokale avis indrykke en annonce, hvori hun beder faderen til den lille ny indfinde sig. Det viser sig til alles overraskelse at være rednings-

følger...

Rohmer iscenesætter denne rørende historie, idet han fuldstændig tro mod både tekst (filmen er optaget i Tyskland, og der tales tysk) og tid, genskaber perioden ved hjælp af tidens malerkunst. Det falder så heldigt, at Tyskland på det tidspunkt da novellen foregår, er totalt domineret af fransk kultur. Mange af filmens billeder er parafraser over malerier af f.eks. Greuze og Füssli. Sidstnævntes billede »The Night Mare« fra 1781 er således direkte kopieret, blot mangler en lille væmmeligt udseende djævel, der sidder på den sovende kvindes mave. Men her er det jo den russiske greve metamorfoserer sig.

Fortælleteknisk adskiller »Marquise von O.« sig fra de foregående Rohmerfilm ved at have en øjenvidnefortæller fremfor en jefortæller, men selve distancen er stadig tilstede i form af den tilbageskuende fortæller.

Man kan således udmærket forstå, at Rohmer har haft lyst til at filmatisere Kleist. Man kan imidlertid med nogen ret spørge, hvad der i 1978 får ham til at gå i gang med den franske 11. hundredetalsdigter Chrétien de Troyes ufuldendte værk om den unge Perceval, der optages i ridderskabet ved Arthurs hof, og hans søgen efter den hellige Gral, de kristnes relikvie fra Jesu korsfæstelse. Skulle det være Rohmers hang til det katolske, der rider ham som en anden mare?

Selvfølgelig ikke. Allerede i begyndelsen af »Perceval le Gallois« kan man konstatere en tematisk lighed med Rohmers øvrige værk: Den naive Perceval, der naturligvis er identisk med den i europæisk kulturliv så ofte benyttede Parsifal-figur, lever isoleret fordi hans mor ønsker at skåne ham for det ridderskab, der har kostet hans to brødre og hans far livet. En dag møder han alligevel nogle riddere, og han undres over deres udseende og spørger, om de er *engle* eller *djævre*. Som så ofte før hos Rohmer er der altså i »Perceval« tale om en hovedperson, der af en eller anden grund ser tingene i sort-hvid. Perceval fristes af de imponerende skabninger han har set og drager, uden at tage hensyn til sin mor, ud i verden for at blive ridder. Chrétien de Troyes fortæller med en næsten stumfilmsagtig naiv humor om Percevals møde med verdenen uden for hans isolerede hjemegn. Han oplæres efterhånden i ridderskab og overværer hos Fiskerkongen en Grals-procession. Af en ridder er han blevet belært om aldrig at stille spørgsmål, og netop dette at han ikke stiller spørgsmål, bliver hans synd. Han har pådraget sig skyld ved ikke at spørge, hvad der skete hans mor, efter at han var taget afsted. Man fortæller ham, at den sårede Fiskerkonge ville være blevet helbredt hvis Perceval havde spurgt om Gralsens oprindelse, men at landet nu vil blive lagt øde. Perceval rider ud for at finde Gralen. I fem år rider han omkring på må og få og glemmer undervejs Guds eksistens. Langfredag møder han en eremit, for hvem han skrifter sin synd, og han får at vide, at moderen døde af sorg. I en scene, som Rohmer har tilføjet det ikke fuldendte originalværk, genoplives den oprindelige Langfredag som i en drøm, med den skuespiller (Fabrice Lucchini) der spiller Perceval som Jesus på kor-



Scene fra »Marquise von O.«

ens) sidste sætning, hvor fru Marquisen siger »...at han ikke dengang ville have stået for hende som en *djævel*, hvis han ikke ved deres første møde havde forekommet hende at være en *engel*.« Pudsigt nok viser slægtskabet imellem Kleist og Rohmer sig i denne sammenhæng i et interview, hvor Rohmer citerer Pascals fragment 358, der lyder som følger: »Mennesket er hverken engel eller uhyre, og ulykken er at den der vil være en engel bliver et uhyre.« Dette er jo netop kernen i det hele. Hvis man lukker sig inde i

manden, den russiske greve, der så lumpe- ligt har draget fordel af hendes udmattede søvn. Marquisen reagerer forståeligt nok voldsomt på denne misgerning og nægter at modtage grevens tilbud om ægteskab. Hendes familie insisterer hårdnakket på, at hun ihvertfald skal indgå et pro forma ægteskab med ham, hvilket hun efter mange og svære lidelser accepterer. Efter endnu et år resulterer grevens stadige bodsvillighed i at Marquisen tilgiver ham. Et nyt bryllup bliver sat i scene og mange små russiske grever

set. Han har sonet sin skyld og drager som en anden Chaplin afsted ud i horisonten.

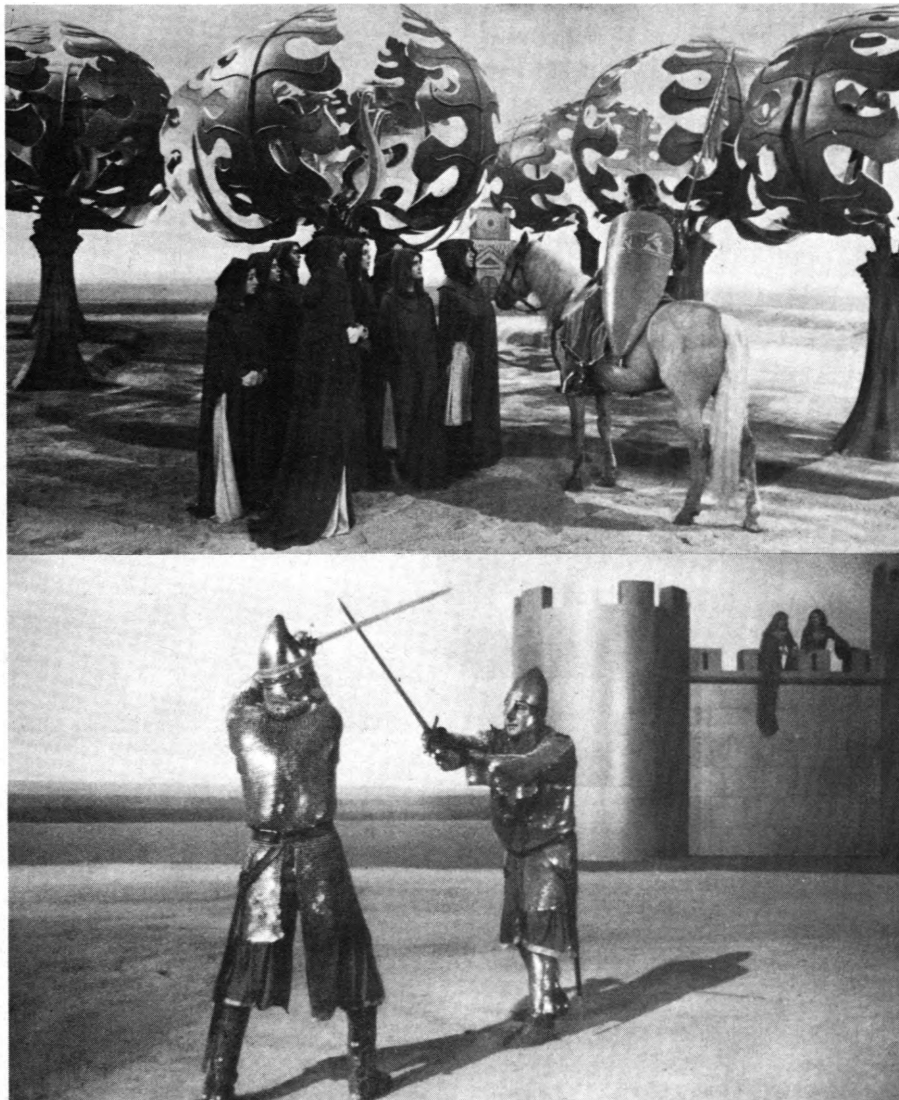
Den uigennemskuelighed og gådefuldhed, der præger tilværelsen, er temaet for såvel Chrétien som Rohmer. På trods af den megen religion er det lige så lidt en religiøs film som »Min nat hos Maud«. Den virkelige søgen er efter Guds ansigt, efter en klart defineret mening med livet. Samtidig har Rohmer ønsket at filmatisere »Perceval le Gallois« for at give Chrétiens vidunderlige tekst et publikum, som den ellers aldrig ville få, på grund af det svært forståelige oldfranske sprog, som versene er skrevet i. Det har der-

Resultatet er blevet et intellektuelt spændende værk, men helt så befordrende for Chrétien de Troyes popularitet som Rohmer havde ambitioner om at gøre det til, er det næppe blevet.

KOMEDIER OG PROVERBER

Den største oplevelse i Grand Teatrets franske filmuge var uden tvivl Rohmers næstnyeste film »La femme de l'aviateur ou on ne saurait penser à rien« (1981) hvormed han indleder en ny filmserie i stil med »Six contes moraux«. Det er naturligvis endnu

To scener fra »Perceval«



for været nødvendigt at oversætte, ligesom det har været nødvendigt at beskære det 9234 vers store digt. Rohmer har naturligvis søgt at bevare de centrale passager, og med hensyn til oversættelse af uforståelige ord har han med et vist pædagogisk håndslag prøvet at bevare dem, der kunne forklares ud fra filmens billedside. Rohmer har altså forsøgt at bevare værket så intakt som muligt. Ligesom i »Marquise von O.« har han også efterstræbt en maksimal autenticitet i filmens picturale univers, idet han her har søgt bistand i nogenlunde samtidige miniaturemalerier.

svært at se den nøjagtige tegning af det nye projekt.

Genrebetegnelsen »Komedier og Proverber« kan man af undertitlen »on ne saurait penser à rien« - man kan ikke tænke på ingenting - se hentyder til den romantiske digter Alfred de Mussets teaterstykke »On ne saurait penser à tout« fra konversationsstykkerne »Proverbes«. Et af Mussets hovedtemaer er bedrag og netop om bedrag handler »La femme de l'aviateur«. Men bedrag set ud fra en komisk synsvinkel. Ligesom undertitlen, bliver situationen hele tiden drejet en omgang.

Den tyveårige François (Philippe Marland) bor i Paris og arbejder, for at tjene til sine studier, om natten på et posthus. På vej hjem herfra går han en tidlig morgen forbi sin veninde Anne (Marie Rivière) for at lægge en besked. François' kuglepen virker imidlertid ikke. Han går derfor over på en café for at købe en ny og falder i søvn. I mellemtiden er piloten Christian (Mathieu Carrière) dukket op hos Anne. Hans kuglepen virker, men da han skubber beskeden ind under døren, vågner hun og lukker ham ind. Christian begrundet sin beslutning om ikke at se Anne med, at han har truffet et valg til fordel for sin kone, der er gravid. François er nu vågnet op og går med sin nye kuglepen hen til Anne. Idet han kommer derhen, ser han de to personer komme ud af huset og gætter naturligvis på at de har tilbragt natten sammen. Senere på dagen ser François Christian sammen med en blond dame. Han håber naturligvis, at kunne afsløre dette over for Anne, men må selvsagt først sikre sig, at det er en veninde og ikke for eksempel en søster. Som en anden Antoine Doinel leger han derfor detektiv og følger til fods og i bus efter piloten og hans kvinde. Undervejs er han lige ved at falde i søvn igen, men en femtenårs pige ved navn Lucie (Anne-Laure Meury) sørger for, at han kommer ud af bussen i tide. Jagten fortsætter i Buttes-Chaumont parken. Den vidunderligt charmerende Lucie opfatter hurtigt det latterlige i situationen. Hun lader sig indrulle i spillet og prøver, for at skaffe François beviser, at fotografere pilotens dame. Det lykkes ikke. François og Lucie følger parret til en advokat, men opnår ingen definitiv vished. Lucie er nødt til at gå, og François lover at skrive til hende om parrets sande forhold.

Han vender tilbage til Anne, der holder en lang hysterisk selvstændighedstale for ham.

Til sidste får interessen for Lucie François til at gå forbi hendes bopæl. Han skuffes imidlertid da han ser hende sammen med en fyr.

I »La femme de l'aviateur« genkender man det rohmerske syn på en uoverskuelig verden. François er ligesom Jérôme, Frédéric og de øvrige Don Quijotter underlagt skæbnen.

Det var et typisk træk ved »six contes moraux«, at der udmærket også kunne fortælles interessante historier om andre end fortælleren. Oftest er han jo ligefrem den mindst interessante. Det hele kunne udmærket ses fra andre vinkler. Anne, der forlades af piloten, kunne således være den fortsatte beretning om Chloé fra »Kærlighed om eftermiddag«.

Med »La femme de l'aviateur« har Rohmer ønsket at 'vaske' sit blik påny. »Perceval« var et forsøg på at afstikke realismens grænser og forsøge at lave en film uden de naturalistiske elementer, der normalt udgør støtter for ham. Den var i højere grad end hans øvrige film et produkt af intellektet, og det er formentlig årsagen til, at Rohmer be-

Tre scener fra »La femme de l'aviateur« - øverst Anne-Laure Meury, i midten Marie Rivière og Philippe Marlaud. Nederst Marlaud og Meury.



stemte sig for at indlede en helt ny og mere sansebetonet serie.

«La femme de l'aviateur» er optaget i 'opblæst' 16 mm farvefilm, og det kunne se ud, som om Rohmer har ønsket at gå tilbage til sit udgangspunkt, hvad angår produktionsmæssig frihed ihvertfald. Man mærker da også en betydelig spontan fortælleglæde i historien om pilotens kvinde. Rohmer har under optagelserne fortalt, at det drejede sig om en lille dokumentarfilm, hvilket har givet ham frihed for snagende journalister, samtidig med at han har kunnet bevæge sig forholdsvis frit i selve byen. Cinéma-vérité indflydelsen har endvidere kunnet dyrkes ved hjælp af de trådløse mikrofoner, skuespillerne fik installeret på sig. De tillod Rohmer at benytte det sædvanlige klientel i f.eks. Buttes-Chaumont parken som statister uden deres vidende. At der ikke helt er tale om Cinéma-vérité understreges dog af Rohmers arbejde med farve og lyd. De trådløse mikroner benyttede han til at indspille hver stemme på et lydspor for sig. Han kunne således arbejde videre med sin fascination af stemmeklang. En betagelse, der fik ham til at vælge f.eks. Aurora Cornu som den rumænske forfatterinde i »Clairens knæ« og tyske skuespillere, som han næppe nok forstod, i »Marquise von O.« Personerne taler meget hos Rohmer, men det de siger er i grunden ikke så vigtigt.

«Le beau Mariage» hedder det seneste opus fra Rohmer. Nummer to i rækken af komedier og proverber. Filmen havde den 20. maj premiere i Paris. Den skal efter anmeldelserne at dømme handle om Sabine (Béatrice Romand, der spillede den rørende Laura i »Clairens knæ«) og hendes meget bevidste valg af ægtemand og fremtid. Hun er ikke klar over, at man ikke kan bestemme og forme sit liv alene. Det ser således ud til, at Rohmer fortsætter sin enestående persistente række variationer over Don Quijote-figuren, der mener at kunne bestemme alting selv.

Rohmer er tro imod sig selv og sin bemærkning om at: »en film ikke skal skabe beundring for en fortolkning af verden, men igennem denne fortolkning beundring for selve verdenen«¹⁵. Det er i dette lys man skal se hans film: Et forsøg på at se naturen i dens fulde udstrækning og ikke partielt med bind eller skyklapper for øjnene.

Noter:

- 1) Eric Rohmer: Six Contes Moraux. Ed. de l'Herne, Paris 1974. p.12
- 2) Film Quarterly. Summer 1971. p.34
- 3) Australian Journal of Screen Theory 2, 1977. p. 32
- 4) Godard on Godard. Secker & Warburg. London 1972. p.31.
- 5) Gilbert Cordier: Elisabeth. Gallimard. Paris 1946.
- 6) Cahiers du Cinéma 323/324, mai 1981. p.29
- 7) Cahiers du Cinéma 3, juin 1951. p.22
- 8) Cahiers du Cinéma 3, juin 1951. p. 23
- 9) Cinématographe 65, 1981. p. 18
- 10) Dudley Andrew: André Bazin. Oxford University Press. New York 1978. p. 222
- 11) Eric Rohmer et Claude Chabrol: Hitchcock. Ed. Universitaires. Paris 1957.
- 12) Revue du cinéma. No. 14, juni 1948. p.3.
- 13) Eric Rohmer: L'organisation de l'espace dans le «Faust» de Murnau. Col.10/18. Paris 1977.
- 14) Écran 47, Mai 1976
- 15) Cahiers du Cinéma 219, Avril 1970, p. 51