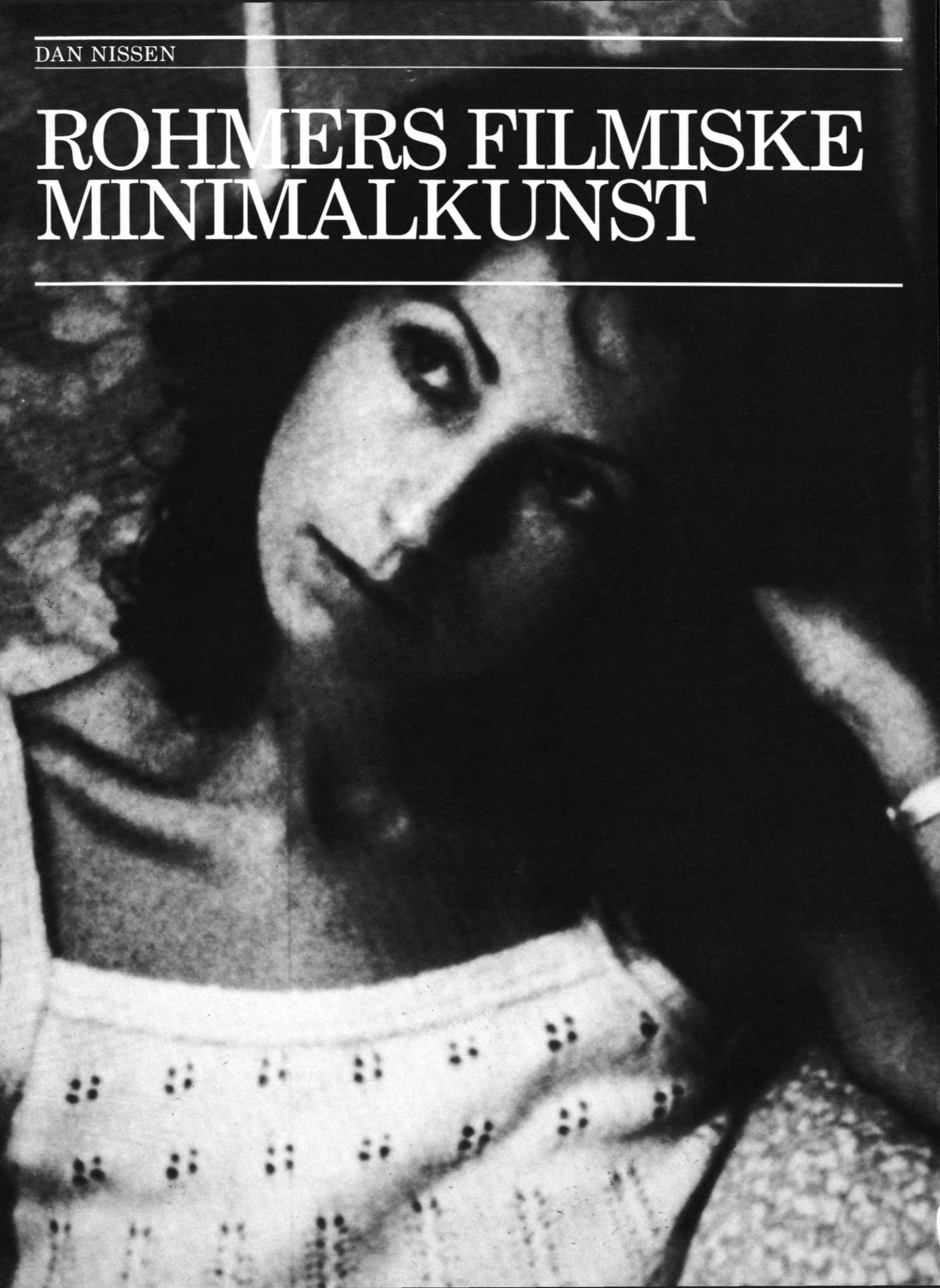

DAN NISSEN

ROHMERS FILMISKE MINIMALKUNST



Min intention er ikke at filme de rå begivenheder, men den fortælling som en eller anden gør dem til... En af grundene til at disse fortællinger kaldes moralske er, at fysisk handling næsten er fraværende: alting foregår i hovedet på fortælleren.» (Monaco, p. 299).

Det er Eric Rohmer selv, der her redegør for nogle centrale bestræbelser med sine »moralske fortællinger«. Når citatet bliver trukket frem i forbindelse med to film fra hans nye serie af »komedier og proverber«, er det for at markere den indre sammenhæng, der er i Rohmers vittigt turnerede og dog grundlæggende arbejde med film, filmfortælling og filmsprog. »Pilots hustru« er blevet kaldt en »lille film«, og det er den måske osse for så vidt som der næsten er tale om en form for filmisk minimalkunst, der arbejder med filmsproglige mindstestørrelser, som den grundigt undersøger og sætter sammen, så der ud af disse vokser en fortælling, hvor betydningen næsten knopskyder i konstant nye variationer.

»Jeg har ønsket i film at portrættere det, der er mest fremmed for filmen selv«, siger Rohmer andetsteds i ovennævnte værk. Og det er det arbejde, han fortsætter i sin nye serie, såvidt den nu lader sig bedømme som serie udfra de to film, jeg har haft mulighed for at se.

Det der er fremmed for filmen, kunne være det usynlige, det ubevidste, de hemmelige motiver bag den synlige handling. Man kan kalde det mange ting, men »Pilots hustru« er, blandt meget andet, osse en film der forsøger at vise dette skjulte bag den synlige handling. For at opnå dette oparbejder Rohmer et spændingsfelt mellem det set og det talte, mellem fortælleren, personerne i fiktionen og tilskueren i salen. I Rohmers film er der i sandhed »more to the picture than meets the eye« som Neil Young synger i en helt anden sammenhæng. Og ikke blot er der det, men filmene behandler osse, hvordan man overhovedet skaber dette »mere«.

Fortælling og komedie

De moralske fortællinger var bevidst og eksplicit baseret på en litterær tradition, repræsenteret af bl.a. den Pascal, der spiller en ikke uvæsentlig rolle i »Min nat med Maud«. Med moralsk referer Rohmer ikke til plat moralisme, men til en litterær tradition, der giver sig af med at beskrive og analysere motiverne bag handlingen. (Se mere herom i Kornum Larsens artikel i Kos. 159-60). »Pilots hustru« er første del af en ny serie der dog ikke som fortællingerne har et på forhånd fastlagt tema og antal. Mens fortællingerne altså trækker på en litterær tradition, trækker den nye serie på en bestemt teatertradition for erotiske konversationsstykker som Alfred de Musset arbejdede med i første halvdel af forrige århundrede. Og ordsproget i »Pilots hustru« er da osse det omvendte af et Musset-ord: »Man kan ikke tænke på alting, lyder det hos ham – hvad der hos Rohmer bliver til »Man kan ikke tænke på ingenting«.

I sine fortællinger opbyggede Rohmer i god litterær tradition en spænding mellem en bagklog rationaliserende fortæller på lydsiden og det han fortæller om på billedsiden. De to ting var ikke identiske, og det var en af pointerne. Da den nye serie har rødder i teatret, kan den ikke have en fortællerstemme, men må gestalte denne spænding på en anden måde, hvis den skal med. »Mens personerne i den første bestræbte sig på samtidig at leve og fortælle deres historie, vil de i den anden nærmere være beskæftiget med at sætte sig selv i scene«, siger Rohmer i det tyske programskrift til »Pilots hustru« i forbindelse med visningen ved Berlin festivalen sidste år.

Teaterrødderne fornemmer man helt ud i billedbruken, hvor Rohmer ikke bruger den ellers institutionaliserede

kyrdsklipping i dialogscenerne, men overvejende fastholder hele situationen i ét billede, så vi mere ser personerne som i et teaterrum, med nærbilleder som erstatning for tilskuerens flytning af opmærksomhedsfelt. Og den »komedie« som fællestitlen refererer til, synes nærmest at være forvekslingskomedien, så sandt som der sker en evig forveksling af personer, hvad det hele da osse drejer sig om, men vel at mærke på et mere subtilt raffineret plan end i de folkelige stykker i genre.

Alting og ingenting

»Man kan ikke tænke på ingenting«, lyder ordsproget. Og på sin egen underfundige måde viser filmen at »ingenting« er »mange ting«. Med næsten hvert billede viser filmen, at der absolut ingenting sker på det konkrete Handlungsplan, men den viser samtidig, at François ud af dette »ingenting« kan skabe sig utallige forestillinger, dvs. tænke på mange ting. Da Anne i filmens slutning spørger ham, hvad han tænker på, svarer han: »Ingenting«. Men vi, tilskuerne, ved, at han nu, efter afsløringen af at den mystiske kvinde var pilots søster, tænker på alle de ting, der er sket (og dog ikke sket) i løbet af dagen, på alt det, han har forestillet sig og på, hvad de forestillinger har ført med sig. Dette kan han i hvert fald ikke begynde at fortælle Anne om nu. Derfor kan filmen ende med samme konflikt som den begyndte med – Anne skal ud med en anden – samtidig med at der er en verden til forskel i François' hoved.

Udgangspunktet for alt det »ingenting«, som François beskæftiger sig med i løbet af dagen, er at han om morgenen ser Anne forlade sin lejlighed med piloten. Der er ingenting sket, idet piloten ankom om morgenen for at meddele Anne, at det skulle være forbi mellem dem. Men i François' hoved er naturligvis alting sket: de har vel tilbragt natten sammen, må han slutte. Og det er årsagen til at han, da han senere møder piloten med en anden kvinde, begynder at skygge dem. Det er en smuk detalje i denne sammenhæng, at François har det med at falde i søvn på de mest ubelejlige tidspunkter: således lige inden han ser Anne og piloten, og inden han ser piloten og den mystiske blondine. Det understreger diskret det drømmagtige og uvirkelige aspekt af hele hans fantasiverden i denne sammenhæng.

Mellem piloten og den mystiske sker der absolut intet, men alligevel udspinder han, sammen med Lucie, som han møder under skygningen, en verden af fantasier om forholdet mellem de to. Samtidig med at de to visuelt bliver fjernere og fjernere bliver de bevidsthedsmæssigt mere og mere påtrængende for François og tilskueren. I Buttes-Chaumont parken sidder François og Lucie i billedets forgrund, og mens hun af al magt iscenesætter sig for ham, har han hele sin opmærksomhed koncentreret om de to, der sidder i baggrunden, helt ovre på den anden side af en å. For hende er de først tilfældige parkgæster, for ham verdens centrum. Senere, da piloten og kvinden er forsvundet ind i en opgang, venter François og Lucie i en café på den anden side af gaden. Nu er emnet for deres nu fælles opmærksomhed helt ude af billedet, men så meget desto mere nærværende i deres hoveder; nu er der ingen ende på forestillingerne om, hvad de foretager sig. Det er billedmæssigt »ingenting« – noget fraværende – der styrer hele deres samtale og tilskuerens opmærksomhed. Aldrig har der været set så intenst på den del af billeder, hvor absolut ingenting foregår, alt imens Lucies spil for François forbigår hans opmærksomhed. Rohmer er en sand illusionist med sine evner for at skabe *misdirection*: få os til at se det usynlige, få os til at koncentrere os om det forkerte, mens alt det rigtige

foregår et helt andet sted.

Og samtidig er vi dog fuldtud klar over, hvordan hver især iscenesætter sig selv og sin virkelighed: Anne overfor piloten og François, Lucie overfor François og til slut osse François overfor Anne. Og samtidig med at de iscenesætter sig selv, iscenesættes de af deres ubevidste liv (jvf. François' evige blunden), som de ikke taler om, og som Rohmer ikke viser, andet end i den fint ciserede narrative maskine, der lige præcist giver os de nødvendige informationer, så vi kan konstruere os til, hvad der foregår i hovederne på personerne.

Fortæller, personer, tilskuer

For at opnå dynamik og for at skabe et spændingsfyldt rum i dette spidsfindigt ironiske spil, arbejder Rohmer som fortæller uhyre bevidst med forskellige vidensniveauer. Tilskueren sidder således i starten med en større viden end de involverede personer i fiktionen. Han ved at piloten ikke har tilbragt natten hos Anne, han ved at Anne ikke er forelsket i François, som denne selv gerne vil tro, og han ved, at piloten er gift.

Ud fra denne bedreviden kan han mere sig overbærende over den komedie de implicerede spiller. Han er, tror han, konspiratorisk med fortælleren og kender som denne sandheden: at kvinden er pilotens hustru, at sagførerbesøget i hvert fald ikke gælder en skilsmisse og at François i bund og grund anstrenger sig forgæves: Anne er ligeglad med ham. Med denne opbyggede spænding kan vi hele tiden både følge François' reaktioner, og forholde os til dem intellektuelt.

Men fortælleren ender med at narre os. For kvinden er ikke hustruen, viser det sig, men en søster, og sagførerbesøget skyldes en arvesag. Pointen er, at fortælleren ikke har misinformeret os, ikke har antydnet at kvinden skulle være hustruen, men har lagt historien op så tilskueren i sit hoved må slutte ud fra de forhåndenværende oplysninger – nøjagtig ligesom François. Historien får således en ekstra drejning, og samtidig får fortælleren anbragt os i François' position: osse vi skaber vor egen virkelighed ud af vore hoveder. Filmen svinger sig i en mægtig bevægelse opover sine fastlagte rammer og inddrager tilskueren i det usikre og uigennemskuelige univers som ellers syntes at være så ligetil. Men heller ikke for os er sandheden noget der umiddelbart og ligetil kan konstrueres ud fra de iagttagelige forhold. Man skal med andre ord ikke ubetinget tro sine egne øjne.

Det påtrængende fravær

I sin narrative udfoldelse af historien spiller filmen således på vores medskaben, er en demonstration af det konnotative niveaus konstante nærvær. Gennem en subtil brug af fortællekonventioner forudkalkulerer fortælleren vore konnotationer – for til slut at punktere dem og vise netop deres konventionsbundethed.

Samtidig arbejder filmen også med forholdet mellem det synlige og det usynlige og viser, hvordan det i billedet fraværende alligevel kan få stor opmærksomhed og blive tillagt stor betydning: man kan ikke tale om alting på en gang, kunne man sige, og hermed parafrasere det ordsprog filmen vender om og bruger som sit. Men Rohmer har en formidabel evne til på en og samme gang at tale om det nærværende og det fraværende, til at fortælle mange historier på samme tid. Samtidig kan han skildre forholdet mellem Lucie og François, og spændingen der er dem imellem og så det vi venter på skal dukke op i billedet, f.eks. piloten og kvinden.

Set i dette perspektiv skjuler der sig i François' møde med

piloten og Anne en tredje person: hustruen, som vi har hørt om og som trods sit fravær skaber en helt anden spænding i billedet end den François oplever. Vores viden om hende giver billedet en helt anden betydning end den François tillægger det. Det samme er tilfældet, da François ser piloten og den ukendte kvinde, forskellen er blot – og den er central – at her ved heller ikke tilskueren, hvem hun er, men slutter ligeså mekanisk og dog logisk som François. Heller ikke vi kan se det usynlige, som Lucie dog nærmer sig, da hun prøver ud fra gestik og mimik at slutte sig til relationen mellem de to: »De ser ikke glade ud«, siger hun, og slutter sig til at de ikke er elskende.

Jeg har nævnt scenen på caféen, hvor dette forhold mellem fravær og nærvær får sin egen betydning. Ligeså smuk er dog scenen i parken, hvor Lucie, ved hjælp af fotograferende turister, vil sikre sig et billede af det mystiske par. Men de snyder hende og drejer lige netop billedvinklen så kun Lucie er på det færdige produkt, mens pilotens kvinde kun lige anes som en svag skygge i periferien. Men måden, som Lucie står på, angiver at det centrale er udenfor billedfeltet, og dog altså styrer hendes udtryk.

Der er således konstant noget eller nogle fraværende, der har afgørende indflydelse på, hvad der udspiller sig mellem de nærværende. I filmens lange slutscene med det stærkt stemningskiftende opgør mellem Anne og François, har vi hele dagens personregister usynligt tilstede – plus en ukendt mand, som Anne skal ud med senere. For Anne spiller opgøret med piloten en afgørende rolle for hendes reaktioner, og for François ligger hele dagens oplevelse som en usynlig byrde. Da han beretter om Lucie, får hun pludselig betydning for Annes reaktioner på François, ligesom den ukendte middagsledsager spiller ind i François' reaktioner.

Således bliver denne lille forvekslingskomedie til et filosofisk intellektuelt stykke metakunst, der udforsker filmsproget og dets fortællemekanismer i et spil mellem illusion og virkelighed, mellem »ingenting« og den knopskydende, viltter voksende busk som vores bevidsthed osse er og som, i sidste ende, også er en del af virkeligheden.

Pauline på stranden

»Pilotens hustru« er optaget i 16 mm og blæst op til 35, ifølge Rohmer ikke af økonomiske grunde, men fordi han ville undgå 35 mm-filmens næsten postkortklare farver. Og det er da osse lykkedes, idet filmen er ret kornet og ikke markant i farverne. »Pauline på stranden«, som er seriens nr. 3, efter »Le beau Mariage«, er derimod i 35 mm med ingen ringere end Nestor Almendros bag kameraet. Og han har her skabt billeder, der er ligeså enkle og logiske som dem Bernard Lutic og Romain Winding skabte i »Pilotens hustru«. At de så er blevet mere postkortagtige kunne skyldes, at historien netop udspiller sig under en ferie på et badested i Frankrig. (Eller måske skal man ikke tage Rohmers forklaringer omkring »Pilotens hustru« helt alvorligt, måske er det alligevel primært et økonomisk problem).

Men ellers er osse »Pauline på stranden« lagt an som en let diverterende forvekslingskomedie, der meget passende udspiller sig en let kedsommelig sensommer hvor de amourøse forbindelser den handler om har karakter af netop et sommerdivertissement. »Den der taler for meget graver sin egen grav«, citeres Chrétien de Troyes for i filmens ordsprog. Det gælder stort set alle personerne i denne film, men dog uden at det bliver til andet end småfilosofisk small talk – og ren sladder.

Filmene fortæller om den unge nyligt fraskilte Marion og

hendes yngre kusine, titlens Pauline. De holder ferie ved kysten og er så småt begyndt at kede sig, da Marion møder en gammel flamme Pierre, der introducerer Henri, som Marion straks lægger garn ud for. At tale om forelskelse fra hendes side ville være at tillægge hende dybere følelser end jeg synes Rohmer gør. Pauline er lidt frustreret blevet skubbet udenfor, men redder situationen ved at finde sammen med den jævnaldrende Sylvain. Pierres jalousi vokser overfor Marion og Henri, og han forsøger desperat at overbevise Marion om at Henri er en charlatan. At han har ret opdager vi først senere,



To scener fra »Pauline à la plage«.
Øverst Rosette og Pascal Gregory,
derunder Arielle Dombasle og Pascal Gregory

indtil videre tror hverken vi eller Marion på ham, der er altfor tydeligt styret af sine følelser, der synes at være omtrent ligeså dybe som Marions. Hos Pierre har vi igen de usynlige motiver til den synlige handling.

Vi tror faktisk mest på Henri, indtil vi ser, at han har et forhold kørende med sliksælgersken på stranden, Louise. Pierre ser de to sammen i Henris soveværelse – eller rettere: han ser Louise og slutter sig til resten, hvad han straks meddeler Marion, der ikke tror ham. Hun dukkede nemlig selv uanmeldt op i huset og opdagede at det var Sylvain, der var sammen med Louise, et arrangement som Henri hurtigt fik stablet på benene ved vi, der sidder i biografen. Og nu er vi allerede langt inde i den narrative struktur fra »Pilots hustru«: begge har kun set dele af sandheden, som fortælleren generøst har delt med tilskueren. Og begge slutter derfra og udfra deres følelsesmæssige investeringer i foretagendet.

Marion er så »uheldig« at komme til at røbe Sylvain for Pauline. Men Pierre udfritter Louise, med held, og overbeviser Pauline om den rette sammenhæng. Hun tror ham, der ellers er helt utroværdig i alles øjne – for det vil hun helst. Mens Marion er i Paris forsones de tilbageblevne, og alle undtagen Marion, kender nu den rette sammenhæng. Da hun kommer tilbage, er Henri rejst, og Marion, der tror at det var sand kærlighed, prøver at trøste Pauline, som hun stadig tror er blevet bedraget af Sylvain. Pauline holder sin mund og lader Marion blive i troen. »Fortæl dig selv at det ikke er sandt. Prøv at overbevise dig selv. Og jeg vil blive ved med at være overbevist om det modsatte. Således vil vi begge være lykkelige«, siger Marion til slut.

Som antydte i dette referat har vi igen en forvekslingskomedie, der end ikke undser sig for en bevidst brug af genrens klicheer: ind fra højre kommer et bud med et brev der kalder Marion til Paris, og straks er der åbnet for nye facetteringer af det erotiske spil. Og ligesom François og Lucie iscenesætter deres helt egen verden, har også personer i »Pauline på stranden« travlt med at iscenesætte sig selv i hver deres verden. Marion iscenesætter sig for Henri og Pierre for Marion. Dårligt nok er Pierre dukket op, før Marion poserer »attraktivt« for ham, og det samme sker, da Henri viser sig. Da de samles om aftenen, iscenesætter de sig for hinanden i en længere small talk om kærlighed, passion, troskab og den eneste ene m.m. Men bag denne iscenesættelse ligger den banale elskovsleg om, hvem der mon skal havne i seng med hvem. Ferien er som et tomt hul, og »kærligheden« skal fylde det ud. Det er formentlig ikke tilfældigt at det endda er sensommer, hvor de i de første billeder blomstrende bonderoser hurtigt bliver visne i kanterne og mister deres tiltrækningskraft.

»Pauline på stranden« har samme enkle fortællemæssige grundstruktur, hvor hver indstilling præcist bringer historien videre, præcist åbner for nye kombinationer og spilmuligheder og præcist arbejder med de forskellige informationsniveauer personer imellem, og imellem personer og tilskueren. Men mens man i »Pilots hustru« dog kunne have sympati for François, der jagtede fantomer, så er det svært at have sympati for nogen i denne tredje film i serien. Måske er det derfor fortælleren her ikke er fixeret, selvom han osse arbejder præcist.

Og osse i »Pauline på stranden« arbejdes der med at vise de usynlige kræfter bag handlingerne. Når vi f.eks. ser Pierre forsøge at overbevise Marion om sandheden om Henri og Louise, så ved vi på den ene side, at han har ret, men vi ved osse, at han har mange fortrængte motiver til at iscenesætte sig selv som »den sandhedssøgende ven«. Og når Marion iscenesætter sig selv, som den der drømmer om sand passion og evig troskab, så udsiger hele hendes gestiske fremtræden med fremvisningen af den, som Henri siger, statueagtige perfekte krop, at vi nok ikke skal tro alt for meget på det verbale udsagn.

Der er således mange fællestræk i de to film, og mange træk de har til fælles med Rohmers moralske fortællinger. Deres tilsyneladende enkelthed kan næsten blænde for en videre indtrængen i deres univers. Men enkeltheden er frugten af et vidtdrevet kultiveringsarbejde. Rohmer synes næsten at ville vaske tavlen ren for derefter at begynde med de mest enkle former for at undersøge hvordan meningen opbygges. Det er hans mesterskab at han kan få os til at følge disse enkle historier påny – næsten som om verden blev skabt for øjnene af os og blev tillagt betydning billede for billede.

Kilder:
James Monaco: The New Wave. New York 1976.
Program fra Internationales forum des jeunes films. Berlin '82.