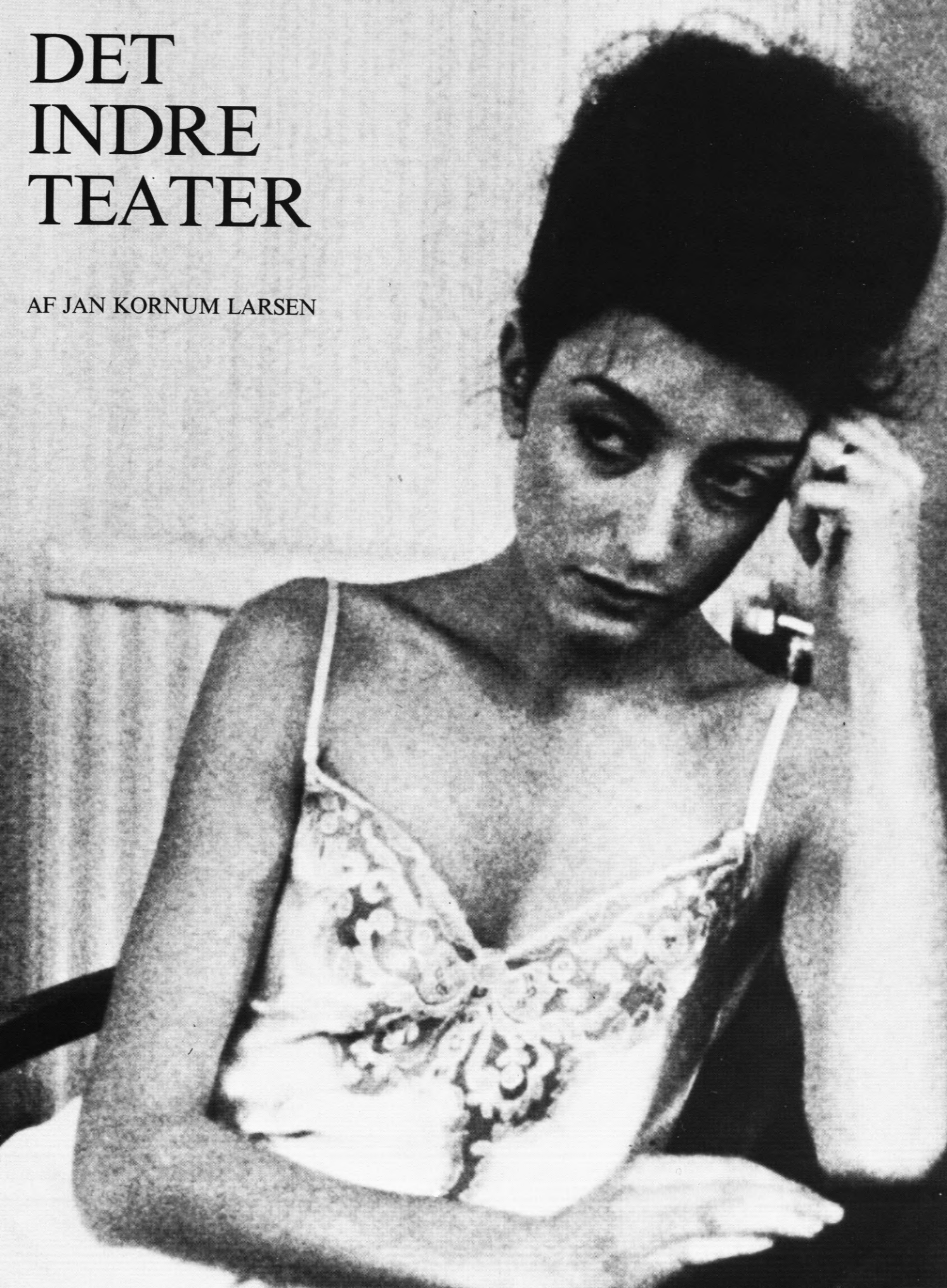


DET INDRE TEATER

AF JAN KORNUM LARSEN



»Jeg tror på fantasien. Det er den, der mangler i vort århundrede. Fantasien er ikke ved magten, således som man har ladet os tro,« har Rohmer sagt. Og en sådan udtalelse – fra netop ham – kan formodentlig nok få en og anden til at studse en smule. Ikke desto mindre er fantasien, variationen og de uendelige muligheder just hvad den fjerde og hidtil seneste episode af »Comédies et proverbes« drejer sig om. Nøjagtig ligesom Rohmers øvrige filmiske arabesker.

1 »Les Nuits de la pleine lune« – fuldmånenætter – begynder med en langsom panorering over et nybebygget forstadslandskab. Marne-la-Vallée udenfor Paris. Hverken særligt pænt eller specielt grimt. Tomt, nærmest. Afventende... og foruroligende for filmens hovedperson, dekoratøren Louise (Pascale Ogier). Allerede det første billede hun optræder i, viser hende i færd med at arrangere og træffe aftaler. Som den ærke-rohmerske skikkelse hun er, har hun talrige ideer om hvordan hun skal afhjælpe den kritiske fase af sit liv, som hun for øjeblikket befinder sig i.

Hun prøver at realisere disse ideer, sætte liv i scene i den hensigt at nå frem til en ligevægtstilstand. Hun tror på friheden. Tror hun. Og udbreder sig om livet og kærligheden med en skråsikkerhed så imponerende uafslappet og fordringsfuldt egoistisk, at det nødvendigvis må ende galt. Som i alle »Komedier og proverber«, åbenbart.

Fordi hovedpersonerne i deres iver efter at føre det spil til ende, som de har indledt, helt glemmer at orientere sig undervejs. Ikke uligt den blændede Don Quijote, man så et billede af i starten af »Le Genou de Claire«.

Og Rohmer morer sig fortræffeligt med at føre sine marionetter frem til det punkt, hvor de pludselig begynder at leve og derfor med ét også kan virke foruroligende på tilskueren.

Isenesættelser.

»Der mangler så lidt i at vi er lykkelige«, siger Louise til sin ven Octave – om sit forhold til arkitekten Rémi, som

hun bor sammen med i Marne-la-Vallée. Det er dette lidt, hun søger at råde bod på. Spillet er i gang og det er ikke småting Louise er i stand til at overbevise sig selv om:

Eftersom hun føler sig utilpas i Marne-la-Vallée – i modsætning til Rémi, der som en anden pioner vælger at koncentrere sin tilværelse på dette sted – beslutter Louise at beholde sin lejlighed i Paris. Mens hun har boet sammen med Rémi har hun ellers lejet den ud, men da den nu er blevet ledig, bestemmer hun sig for at bruge den igen, engang imellem. Alene for at forbedre sit og Rémis forhold, naturligvis.

Siden hun var femten år har hun nemlig boet sammen med skiftende fyre, hvoraf den ene altid er fulgt lige efter den anden. Hun har således aldrig for alvor prøvet at være ensom og måske er det i virkeligheden det, hun har brug for. Endvidere anser hun det for praktisk, at hun, der i modsætning til Rémi har så stort et behov for at gå i byen med sine venner fra Paris, på denne måde kan overnatte i sin lejlighed og derved undgå dels at måtte bede Rémi om at agere chauffør midt om natten, dels at komme til at vække ham, hvis hun kommer hjem med det første morgentog.

Lutter betænkning overfor deres respektive vaner og karakterer, altså. Den totale frihed, tilsyneladende. Og jo flere teorier, Louise opstiller, jo mere gribes hun af spillet der må spilles for at gøre dem til virkelighed og jo længere ud i periferien forsvinder alt andet – og alle andre. Indtil illusionen til slut brister totalt, da det viser sig, at hun har fejlbedømt situationen fuldstændigt, idet Rémi i mellemtiden har fundet en anden.

Rohmersk ironi i renkultur.

2 Men filmen er naturligvis ikke kun en elegant-ironisk psykologisk miniature. I Marne-la-Vallée lejligheden hænger en overordentlig dominerende Mondrian-reproduktion, der på mange måder illustrerer hvad det hele handler om. Mondrian søgte virkeligheden bag motivet og mente, at man bagved den tilsyneladende kapricøse virkelighed kunne finde en art plastisk udtryk hvis forskellige bestanddele indgår i et nærmere definerbart forhold, eller som Gombrich udtrykker det: »Mondrian was something of a mystic and wanted his art to reveal immutable realities behind the everchanging forms of subjective appearance.«¹⁾ Og det er ikke så forskelligt endda fra den klassicisme, som Rohmer altid har bekendt sig til.

Louise (Pascale Ogier) i færd med at fordrive sin ensomhed ved telefonen.





Louise og Octave (Fabrice Luchini) i hendes lejlighed i Paris.

Men »Les Nuits de la pleine lune« er selvfølgelig ikke kun Mondrian og klassicistiske idealer. Den er først og fremmest *film*. Hvilket indebærer, at der – foruden personernes umiddelbare handlinger, som ikke-rohmerianere undertiden forveksler med selve filmen – er lyd, lys, farver, bevægelse og rum. Og det er i *samspillet* imellem disse forskellige elementer, at det virkelige udsagn kommer til udtryk.

Lad os et kort øjeblik gå tilbage til Rohmers overvejelser om maleriet. Han har sagt om moderne kunst: »Jeg tror bestemt, at alle den moderne kunsts bestræbelser er affødt af et intenst behov for at indkredse selve tingenes kerne. Manet, Impressionisterne, Van Gogh, Cezanne, Fauvisterne, Kubisterne, Paul Klée; har de ikke alle efterstræbt en stadig større sandhed? Maleren André Lhote sagde således, at tallerkenen der står på et bord hverken er en cirkel – således som et barn ville fremstille den – eller en ellipse – således som man lærer det i skolen. Den er derimod en kurve, der er mere eller mindre hvælvet alt efter hvordan den strejfer overfladerne, der er mere eller mindre rige på farve eller lys.«²⁾ Det er måden at se på, der ændres. Blikket. Og ikke verden selv. Og netop fordi filmens realisme i så høj grad kan forveksles med virkeligheden, er det ved hjælp af *konstruktionen*, kunstgrebet, abstraktionen, at man får det særlige frem, som filmen kan sige om den verden, vi lever i.

Filmen, den urene kunstart.

3 Maleriet er en *del* af dette urene univers. Rohmer nævner f. eks. at Leonardo da Vinci udgjorde en inspiration i »Ma nuit chez Maud«, Ingres citeredes i »L'Amour l'après-midi«, Gauguin i »Le Genou de Claire«, Matisse og farverne blå, hvid og rød i »Pauline à la plage«. Og grønt, blåt og gult dominerer i »La femme de l'aviateur«, brunt, rosa og rødt i »Le Beau Mariage« – og gråt, blåt, hvidt og rødt i »Les Nuits de la pleine lune«. Disse farver spilles konstant ud mod hinanden, som indikatorer for sindsstemninger f.eks. i »Les Nuits...« har Louise således en forkærlighed for blå og grå farver, der afslører hendes kølige egoisme på det hjemlige plan. Kun når hun *går ud* bærer hun sit røde tørklæde.

Bevægelserne og rummet er en anden del af universet. Noget Rohmer har eksperimenteret meget med lige fra sin allerførste film. Han underlægger altid sit plot den virkelige



Louise og Rémi (Tchéky Karyo) i Marne-la-Vallée. Bemærk Mondrian-billedet på væggen.

verden, forstået på den måde, at det er stedets topografi, der ofte bestemmer hvad der sker. »Ma nuit chez Maud« er eksempelvis særligt *bestemt* af Clermont-Ferrand, »Le Genou de Claire« af Annecy, »L'Amour l'après-midi« af Paris, »La Femme de l'aviateur« ganske særligt af Buttes-Chaumont parken, og »Les Nuits...« af Paris og Marne-la-Vallée. Ekstremerne i denne henseende er kortfilmen »Place de l'Etoile« som er en studie i hvordan det dagligdags trykke kan blive til ren groteskhed i det øjeblik, der hænder et eller andet uventet, og »Le Signe du Lion«, Rohmers første spillefilm, som desværre aldrig har været vist offentligt herhjemme. (Filmmuseet har vist filmen). Heri spiller Jess Hahn en musiker, der mister en forventet arv – igen er det den uventede begivenhed, der vender tingene på hovedet – og følgelig kommer til at strejfe rundt i Paris hele sommeren, mens de venner der ellers ville have kunnet hjælpe ham er på ferie. Hahn er på samme tid fuldstændig fri og aldeles indfanget af sine omgivelser. Han bevæger sig konstant, men føler sig alligevel lukket inde i helt ekstrem grad. Et forhold der iøvrigt gælder for næsten alle Rohmers personer: de farer meget omkring, men er, når alt kommer til alt fanget i deres egne begrænsninger. Også Louise i »Les Nuits...« er typisk i denne henseende. Hun mener jo f.eks. at løsningen på hendes eksistentielle problemer, fornemmelsen af indestængthed, kan løses ved at hun får *to* boliger, hvilket filmens falske proverbs ironisk kommenterer: »Qui a deux femmes perd son âme, Qui a deux maisons perd sa raison«. Og her er det nok værd lige at nævne, at pointen i disse proverbs ligger i, at det modsatte utvivlsomt også kunne være tilfældet. For et andet menneske, i en anden situation.³⁾

I Louises tilfælde er det karakteristisk, at hendes to boliger henholdsvis er *åbne* – lejligheden i Marne-la-Vallée er lys, har udsigt og er omgivet af alt den plads, man kan ønske sig – og *lukkede* – lejligheden i Paris er nærmest en kokon; man ser aldrig noget vindue, erfarer kun på grund af en replik, at den ligger et par etager oppe. Og Louise påstår, at hun føler sig utryk i Marne-la-Vallées tomhed, men tryk ved at vide, at der udenfor hendes pariser-domicil er muligheder og mennesker. Distractioner, kort sagt. Hvilket imidlertid ikke gør hende synderlig mere tilfreds, når det kommer til stykket.

Den linie, Louise mener vil føre hende nærmere til Rémi, fjerner hende i stedet fra ham. Hendes ideelle forslag om frihed for begge parter, fører til det stik modsatte.

Louise farer kort sagt vild i den labyrint, hun forvilder sig ind i, i den tro at det var den lige vej til lykken. Undervejs går hun glip af det vigtige, på nøjagtig samme måde som François i »La femme de l'aviateur«.

Mellem virkeligheden og hypoteserne.

Vennen Octave, derimod, repræsenterer en meget mere åben holdning overfor sin omverden – selv om også han er noget af en egoist. Han »holder mere og mere af *upersonlige* steder, cafeer uden stamgæster« fordi han har et formål med det hele og fordi han hviler i sig selv med sit skrivi. Det er således ham, der intuitivt fornemmer, at pigen som dukker op i cafeen samtidig med Rémi, er én han har set tidligere. Hvorpå Louise straks fortolker det så det passer ind i hendes forestilling – hun mener, at det kun kan være hendes veninde Camille. Tanken om at det skulle være en person, som hun slet ikke kender og som slet ikke deltager i det spil, Louise mener at have nogenlunde styr på, er hende totalt fremmed.

Angsten for det åbne og tiltrækningen af det lukkede. Igen.

4 Og derved opstår filmens mesterlige spil imellem tomhed og fylde, åbenhed og lukkethed, dét der sker i centrum og dét der passerer i periferien. Abstrakter, der fremkommer ved mødet imellem Rohmers *iscenesættelse* – som f. eks. når den pige, der senere bliver Rémis nye bekendtskab forekommer totalt uinteressert i ham, samtidig med at vi dybest set burde mistænke, at deres fælles passion for tennis kunne føre dem sammen – den *realisme*, der gøres så meget ud af at respektere både i store sammenhænge som f. eks. når Rohmer nægter at snyde med lokaliteternes indbyrdes placering, og i det mindre med omhuen for de små detaljer – samt endelig også ved Rohmers brug af serieprincippet, *variationerne*, der vel skal ses som en bestræbelse på at gøre sin virksomhed til en viljesakt og tvinge sig selv til at udtømme et lille område i stedet for at foretage sporadiske udflugter til mere eksotiske mål, som måske nok kunne være tiltrækkende, men derfor også forførende og distraherende i forhold til det væsentlige, nemlig at finde sammenhænge og principperne *bag* det tilsyneladende. Så enkelt som det er muligt.

Det er forskellen imellem Rohmer og personerne i hans film.

Og imellem Don Quijote og fantasi.



NOTER:

- 1) Gombrich. E.H. »The Story of Art« p. 464. Phaidon Press, London 1972.
- 2) Le celluloid et le marbre: Le siècle des peintres. p. 11. Denne artikel er en del af et større essay om filmens forhold til de andre kunstarter. Cahiers du Cinéma nr. 49, 1955.
- 3) I »Le Monde« 30/8 1984 udtaler Rohmer om proverberne: »I »Comédies et proverbes«-serien er moralens selve proverbet – og på samme måde som i La Fontaines »Fables« og i Mussets eller Shakespeares proverber, er det i virkeligheden blot en undskyldning for noget andet. Der er det *tydelige* proverbe og det *skjulte*, og selv om jeg tager det alvorligt, er det sande proverbe ikke det, der bliver sagt i begyndelsen.

FULD MÅNENÆTTER

Les Nuits de la pleine lune. Frankrig 1984.

P-selskab: Les Films du Losange/Les Films Ariane. **P:** Margaret Ménégoz. **P-sup:** Amira Chemakhi. **P-leder:** Jean-Marc Deschamps. **Instr:** Eric Rohmer. **Manus:** Eric Rohmer. **Foto:** Renato Berta (farve). **Klip:** Cécile Decugis. **Ark:** Pascale Ogier. **Kost:** Dorothee Bis, Marie Beltrami. **Musik:** Elli, Jacno. **Tone:** Georges Prat, Dominique Hennequin.

Medv: Pascale Ogier, Tchény Karyo, Fabrice Luchini, Virginie Thévenet, Christian Vadim, Laszlo Szabo, Lisa Garneri, Mathieu Schiffman, Anne-Séverine Liotard, Hervé Grandsart, Noël Coffman.

Længde: 101 min.