

Kærlighedens geometri



- Eric Rohmers Eventyr om de fire årstider, opus 1 & 2

Vintereventyr

Levallois og Courbevoie: to parisiske betonforstæder. Forskellen synes ens..., og dog kan det være fatalt at forveksle dem. Det må pigen med det ellers så optimistisk klingende navn Félicie sande, da hun som afslutning på de sommersummenende levende snapshots, der indleder *Vintereventyr*, begår sit livs lapsus og kommer til at give sin sommerelsker Charles en forkert adresse. Hun bor hos sin mor i Levallois, men skriver Courbevoie på den seddel, hun giver ham. Eric Rohmers *Vintereventyr* sættes i gang af en lige så usandsynlig som uforklarlig fejltagelse, men hos Rohmer er hverken sandsynligheden eller de logiske forklaringer i højsædet. Her handler det om tilværelsens mærkværdige tildragelser, som de fortolkes - og udspringer - af vor bevidsthed.

Efter den skæbnesvangre lapsus går der godt og vel fem år. Det er blevet vinter i Paris, og Félicie har ikke genset sin Charles. Som en anden Demy'sk Lola lever hun i erindringen om idealkærligheden, en forestillingsverden, der næres af de håndgribelige spor efter deres hede sommer: en række fotografier af den elskede på stranden i Bretagne og, ikke mindst, frugten af deres som-

merkærlighed: den fem-årige datter Elise, der for Félicie repræsenterer ikke bare 'la vraie vie', men også 'le vrai amour'.

Félicie lægger ikke skjul på, at hendes sande kærlighed er Charles, om hvem hun blot ved, at han er kok, og at han drog til Amerika, vistnok Nordamerika, men det forhindrer hende ikke i at indlede forhold til andre mænd, mens hun venter på, at Charles en dag skal dukke op igen. Faktisk er der to mænd i hendes tilværelse, foruden den fraværende Charles: hendes arbejdsgiver, den noget ældre frisør Maxence, og den intellektuelle og katolske bibliotekar Loïc. Da vi kommer ind i historien, følger vi Félicie igennem Paris' anonyme menneskemængder, der kunne gemme Charles, på hendes vej til arbejde i frisørsalonen i Belleville. Her underretter Maxence hende om sin beslutning om at forlade konen for at flytte til Nevers og dér åbne en ny salon sammen med Félicie, hvis Félicie da vil følge med. Hun tænker sig hurtigt om og beslutter sig for at beslutte sig! Denne

beslutning for beslutningens egen skyld, beslutningens egen bevægelse, resulterer i et ja.

Hvad nu end baggrunden måtte være, er beslutningen truffet. Moderens betonforstadshjem med de broderede blomsterbuketter på væggene og Loïcs gamle pariserlejlighed med de mange bøger og Delaunay-, Kandinsky- og Schiele-plakater skiftes ud med Nevers-salonens grønne frisorstole i imiteret læder og den tilhørende lejligheds forgyldte amoriner og gabende tomme reoler. Som en anden Balzac lader arkitekten Rohmer personernes rum afspejle deres karakter, samtidig med at han etablerer nærmest geometriske forbindelseslinjer mellem rum og personer. Som Félicie først overbeviste sig selv om, at hun blot havde brugt Loïc som en slags pressionsmiddel mod Maxence (selv om hendes søster mener, det forholder sig lige omvendt), overbeviser Nevers-eventyret hende om, at hun i virkeligheden blot sagde ja til Maxence for at komme bort fra Paris, hvor håbet om at gense Charles til stadighed finder ny næring. Enhver bevægelse i det komplicerede mønster personerne imellem opstår som (forestillingen om) en negation af (forestillingen om) noget andet. Der findes ingen anden forklaring på Félicies handlinger end hendes bevidstheds stadige rumsteren. Hos Rohmer erstattes den psykologiske forklaringsmodel med hvad man kunne kalde en art kærlighedens geometri.

Efter at Félicie har besluttet sig for Maxence mod Loïc, må hun imidlertid snart sande, at hun har truffet et forkert valg, for som Emmanuelle Rivas japanske elsker i *Hiroshima, mon amour* gentog i det uendelige, er der koldt i Nevers om vinteren. Følelserne fryser til is, men inden Félicie drager konsekvensen og rejser tilbage til Paris med Elise, besøger hun byens kirke, hvor hun får en åbenbaring. Den ikke-troende Félicie ser pludselig Gud, men ikke Loïcs katolske Gud. Den Gud, der optræder for hende i et sekunds klarsyn, er hendes egen tanke. Som hendes beslutning var en beslutning om en beslutning, er hendes klarsyn en tanke, der tænker sig selv. Tidligere i filmen har Loïc og hans filosofisk anlagte venner diskuteret verdens virkelighed og muligheden hhv. umuligheden af reinkarnation. Féli-

af Eva Jørholt

cie, der er meget lidt belæst, holder lav cigarføring i Loïcs intellektuelle diskussioner - som hun siger til ham: 'Kun det skrevne er sandt for dig. Hvis jeg siger, jeg elsker dig, vil du straks checke, om det ikke står et sted hos Shakespeare...' -, men det forhindrer hende ikke i at være lidt af en intuitiv filosof, hvis tilsyneladende husmandsfornuft af Loïc straks paralleliseres til mere værdige forgængere mere værdige teorier, såsom Pascals væddemål eller Platons reminiscensargument for sjælens udødelighed. Med sin åbenbaring i kirken i Nevers er Félicie intuitivt (omend måske alligevel med Guds hjælp?) nået frem til et fænomenologisk klarsyn, som også Rohmer selv tilsyneladende skriver under på, en fænomenologi, der udgør selve kernen i hans talende filmkunst.

Forårseventyr

Selv om Shakespeares 'Vintereventyr' var den direkte inspiration til hele den nye Rohmer'ske serie *Eventyr om de fire årstider*, er *Vintereventyr* ikke seriens første opus. Først kom *Forårseventyr*, der vel ikke er helt så vellykket som eventyret om den forsvundne prins Charles' tilbagevenden, men umiskendeligt Rohmer'sk er den og dertil charmerende på en anden led end *Vintereventyr*.

I *Forårseventyr* er det filosofiske element mere eksplicit til stede, i og med at filmens hovedperson Jeanne er filosofilærer, hvilket giver anledning bl.a. til en animeret middagsdiskussion om Kants a priori syntetiske domme. Det ville dog ligne Rohmer dårligt, hvis han ligefrem viftede os om næsen med mere eller mindre kantede filosofiske teorier - som Jeanne, hvis filosofipædagogik går ud på at anspore eleverne til at tænke selv, uddybe elevernes egne filosofiske tanker, ligger hans filosofi først og fremmest implicit i den historie, der fortælles, og i måden den fortælles på. Det er ikke et filosofikursus, men et divertissement, der gerne måtte resultere i en vis tankevisdom hos tilskueren.

'En ret linje er altid den korteste afstand mellem to punkter' - denne påstand er et eksempel på en a priori syntetisk dom à la Kant, men i Rohmers eventyrfilm er der ikke mange rette linjer. Havde det været så enkelt, ville der næppe have været nogen film i det hele taget, for Rohmers filmkunst går netop ud på at blotlægge følelsernes non-euklidiske geometri.

Som *Vintereventyr* sættes også *Forårseventyr* i gang af et adresseproblem, omend af en anden art. Jeanne kan godt huske sin adresse, ja som Pascale Ogier i *Fuldmånenætter* har hun faktisk to, men problemet er, at hun ikke kan være nogen af stederne, hvorfor proverbet fra *Fuldmånenætter* - 'Qui a deux maisons perd sa raison' - ikke holder her. Filosofilæreren Jeanne bevarer i allerhøjeste grad både sin forstand og sin fornuft, men kan ikke finde sig tilrette med at bo alene i kæresten Mathieus uordentlige lejlighed blandt halvdøde blomster, tilfældigt henslængt snavsetøj og ufærdige morgenmåltider, mens han er bortrejst; og hjem til sig selv kan hun heller ikke drage, for hendes egen superpertentlige lejlighed med Matisse på væggen og Kant og Husserl i bogreolen (med samt Wittgensteins kontrafej på et dekorativt postkort) er udlånt til hendes kusine. Ergo tager hun impulsivt imod en invitation fra den noget yngre Natacha, som hun tilfældigt møder til en fest. Natacha bor med sin far i en stor parisisk lejlighed, men faderen er der næsten aldrig, fordi han mestendels opholder sig hos sin meget yngre kæreste Eve, som Natacha ikke kan døje. Jeanne f.eks. ville være et meget bedre parti for faderen, mener Natacha, der hurtigt fatter en Machiavelli'sk plan - eller gør hun?

Både Jeanne og Igor, Natachas far, er overbevist om, at Natacha har påtaget sig rollen som Kirsten Giftekniv, men måske er det bare noget, de forestiller sig. Den indlagte historie om 'Halskædens mysterium' er en slags *mise en abyme* af denne intellektets og følelsernes legen kispus. Igor har engang købt en halskæde til Natacha, men efter at Eve har lånt den, er den forsvundet. Natacha er overbevist om, at Eve har stjålet den - det er hun naturligvis, fordi hun ikke kan tåle Eve, men samtidig bliver tyveriet et argument for hendes aversion mod Eve. Da halssmykket på mirakuløs vis pludselig dukker op - som det sig hør og bør i eventyr - paralleliserer Jeanne historien om halskædens mysterium til hendes egen mistanke til Natacha om at spille Kirsten Giftekniv mellem hende selv og faderen. Hvorfor tror hun - og Igor, - at Natacha forsøger at smede dem sammen? Natachas Machiavelli-rolle kan være fri fantasi, udsprunget af Jeannes og Igors bevidsthed. De følelser, de instinktivt havde for hinanden, intellektualise-

res ind i en tredje persons plot - eller måske de omvendt via den intellektuelle bevidsthedsleg har fremavlet nogle følelser, som ikke ellers ville have været der... Som de uæstetiske søjler i Igors køkken afgrænser et 'felt' omkring spisebordet, afgrænser bevidstheden et 'felt' omkring personernes følelsesliv. Tænkning, bevidsthed, sprog og følelser er uadskillelige hos Rohmer.

Jeanne tænker meget på sine tanker - for man kan nu engang ikke tænke på andet, ville den kritiske filosofi hævde - og det er her i hendes tankeverden, hendes bevidsthed, man skal finde eventuelle svar på hendes følelser. Rohmer giver os intet grundlag for psykoanalytiske fortolkninger af hendes interesse for en mand, der næsten kunne være hendes far. Da de er alene i Igors hus i Fontainebleau, giver hun ham først tilladelse til at sætte sig ved siden af hende i sofaen; derefter får han lov til at tage hendes hånd, og endelig tilstår han et kys, men så er det også slut! Han har fået opfyldt eventyrets tre ønsker. Da hun bagefter analyserer sine tilladelser, når hun frem til den konklusion, at hun har truffet et frit valg. Ingen ydre kraft har bundet hende, kun de regler, hun selv har valgt at følge. Hendes forhold (eller manglende forhold) til Igor har været styret af eventyrets logik, fordi hun har valgt det sådan.

Igors og Jeannes 'affære' når aldrig længere end til det ene kys, for i eventyrene opfyldes kun tre ønsker. Jeanne vender tilbage til den intetanende Mathieu, der er fraværende hele filmen igennem, men med hvem hun forestiller sig en provinsiel fremtid inden for ægteskabets institutionaliserede rammer. Ringen er sluttet, og vi er tilbage ved udgangspunktet. Ingenting har egentlig forandret sig, bortset fra at Jeanne og Natacha efter at have gennemlevet den følelses- og bevidsthedsmæssige labyrinth, som filmens egentlige Machiavelli, Rohmer, har konstrueret til dem, samstemmende kan konstatere, at 'livet er skønt'.

Ingenting = alting

Eric Rohmer har engang - i forbindelse med serien *Komedier og proverbs* - udtalt, at det var hans ambition at lave film om ingenting. Et beskedent mål, kunne man mene, men for filosofen Rohmer er 'ingenting' naturligvis alligevel 'noget'. I de fleste af hans film sker der ingenting, i den forstand at filmene som regel slutter

hvor de begyndte. De mellemliggende timer er gået med tankeeksperimenter og forestillinger, formidlet via personernes endeløse snakken om alt og ingenting. Men 'alt' og 'ingenenting' er i en vis forstand det samme, nemlig begreber udsprunget af vor bevidsthed, og for Kant og hele den kritiske filosofi, som Rohmer i vidt omfang bekender sig til, er bevidstheden den eneste virkelighed vi kan beskæftige os med. I fænomenologisk forstand - og Rohmer bliver aldrig træt af at kalde sig fænomenolog - må enhver bevidsthed imidlertid nødvendigvis være en bevidsthed *om noget*, hvorfor der altså alligevel må eksistere en slags vekselvirkning mellem bevidstheden og noget uden for denne. Problemet er 'bare' at finde ud af, hvor bevidstheden holder op og 'verdens virkelighed' begynder.

Rohmers film balancerer netop på denne skarpe fænomenologiske knivsæg mellem bevidsthed og 'virkelighed'. Hans personer taler hinanden og tilskuerne ørerne af i deres forsøg på at nå til indsigt og klarhed, for sproget er på én gang den eneste adgang til 'virkeligheden' og en uoverstigelig barriere i forsøget på at nå denne. Sproget, intellektet, bevidstheden bliver en slags motorer i Rohmers filmkunst, de genererer deres egne handlinger, deres egen virkelighed. Som han siger i det interview, der står at læse i det danske program til de to første film i den nye serie, *Eventyr om de fire årstider*: 'Jeg tror, intellektet indeholder visse a priori former, som er bestemte for følelserne. I den slags situationer må man se på den rene form forud for dens indhold. Som Kant sagde det: 'Bevidstheden tager utvivlsomt sit udgangspunkt i erfaringen. Det vil dog ikke sige, at den er underlagt denne.' Jeg tror, dette princip stadig holder, og at en forklaring der baserer sig på den type filosofi altid vil være mere interessant end den forklaring, der henviser til et dybereliggende jeg.'

Men det er ikke kun på indholdsplanet, Rohmers film beskæftiger sig med bevidsthed versus 'virkelighed'. Også deres æstetik er i høj grad spændt op imellem disse to poler..., som måske i virkeligheden er ét. Allerede som filmkritiker på Cahiers du Cinéma, før Den ny Bølge skyllede ind over fransk film, bekendte Eric Rohmer sig til sin redaktør André Bazins fænomenologiske filmteori, der tager sit udgangspunkt

i den fotografiske reproduktion af virkeligheden. Som Bazin skriver i et af sine allerførste essays, 'Det fotografiske billedes ontologi': 'For første gang skyder der sig kun et andet objekt ind imellem det oprindelige objekt og dets gengivelse. For første gang dannes et billede af den ydre verden automatisk, uden menneskets skabende indgriben. Alle kunstnerne bygger på menneskets nærvær. Kun i fotografiet nyder vi godt af dets fravær.' For Bazin er det filmens kald at udnytte denne fotografiets evne til at gengive virkeligheden i al dens mangetydige rigdom, men han er ikke blind for, at den 'menneskeløse' eller 'bevidsthedsfrie' virkelighedsgengivelse ikke er hele sandheden om filmen. Således slutter det omtalte essay med de gådefulde ord: 'På den anden side er filmen et sprog.'

I dette spændingsfelt mellem uiscenesat virkelighed og bevidsthedsmæssig/sproglig gestaltning af virkeligheden ligger Rohmers filmæstetik. Som de italienske neorealister - som Bazin satte så højt - filmer Rohmer i vidt omfang 'on location', idet han foretrækker at lade allerede eksisterende rum - hvor meget de end måtte mishage hans personlige smag, som f.eks. de besynderlige søjler i Igors køkken i *Forårseventyr* - blive styrende for filmenes arkitektur (bortset fra i hans litteraturfilmatiseringer *La Marquise d'O* og *Perceval le Gallois*), ligesom han finder det spændende at arbejde med amatører eller næsten-amatører i rollerne. Således kan den umådeligt kantede og stive Hugues Quester, der spiller Igor i *Forårseventyr* næppe være skuespiller af profession; han må være valgt, fordi han af fysik fremstår som instruktørens *spitting image*. Og Anne Teyssèdre, der fremstiller Jeanne i samme film, er sandsynligvis bedre til filosofi (som hun ifølge Rohmer selv har en universitetsgrad i) end til skuespil. Men deres iøjnefaldende mangel på skuespillermæssig professionalisme er med til at give *Forårseventyr* en egen naturlig charme.

På den anden side er filmen også et sprog for Rohmer. Det er den naturligvis allerede i de enkelte indstillinger, men den sproglige formning af materialet kommer især til udtryk i hans klipning og stramt styrede (eventyr)dramaturgi - ligesom i hans forkærlighed for serieformatet, der netop vidner om hans klare bevidsthedsmæssige organisering af de te-

maer, han arbejder med. På den ene side lader Rohmer sig styre af 'verdens virkelighed', på den anden side hersker han som en suveræn gud over sit geometrisk organiserede fiktionsunivers.

Hverken Félicie, Jeanne eller Rohmers andre personer er imidlertid guder. De er henvist til at lade sig styre af verdens tilfældighed og af den virkelighed, de selv skaber qua deres bevidsthed. Men katolikken Rohmer kan naturligvis ikke slå sig til tåls med, at verden kun skulle bestå af tilfældigheder og bevidsthedsmæssig styring. For ham eksisterer der også højere magter, en Gud, som trodser såvel tilfældigheder som sandsynlighedsberegninger og menneskelige forsøg på kontrol. Denne metafysiske Gud er det, der skaffer det forsvundne halssmykke til veje igen og lader Charles genopstå fra de døde fotografiens verden for at bringe ham ind i den levende film. Det tilfældige møde i en parisisk bus er for abnormt til at være tilfældigt. Det kan kun være Guds svar på Félicies bønner via den troende Loïc..., og Rohmers moderne gendigtning af Paulinas 'genoplivning' af Hermione i Shakespeares 'Vintereventyr'.

Netop denne usandsynlige genoplivningsscene hos Shakespeare bringer tårerne frem hos Félicie, da Loïc har taget hende med i teateret. Og man skal da vist være meget hårdfør biografgænger for ikke at føle en klump i halsen, da Charles vender tilbage og Elise straks kalder ham 'Papa'. På mirakuløs vis er Rohmers cerebrale kærlighedsgeometri i stand til at vække følelser hos tilskueren. I en tid, hvor man hævder, at filmen ikke længere kan fortælle historier, fortæller eventyrfortælleren Rohmer nok om ingenting, men hans filmeventyr siger alt.

Forårseventyr (Conte de printemps). Frankrig 1990. Instr. og manus: Eric Rohmer. Prod.: Les Films du Losange. Foto: Luc Pagès. Medv.: Anne Teyssèdre (Jeanne), Hugues Quester (Igor), Florence Darel (Natacha), Eloïse Bennett (Eve), Sophie Robin (Gaëlle). Distr.: Kollektiv Film/Dan-Ina Film. Længde 112 min.

Vintereventyr (Conte d'hiver). Frankrig 1992. Instr. og manus: Eric Rohmer. Prod.: Les Films du Losange. Foto: Luc Pagès. Medv.: Charlotte Véry (Félicie), Frédéric Van Den Driessche (Charles), Michel Voletti (Maxence), Hervé Furic (Loïc), Ava Loraschi (Elise), Christiane Desbois (moderen), Marie Rivière (Dora). Distr.: Kollektiv Film/Dan-Ina Film. Længde: 114 min. Prem.: Grand Teatret 18.9.92.