



Haydée Politoff i *La Collectionneuse* (1967, *Nymfomanen*).

Samtale fremmer forståelsen

Eric Rohmers moralske fortællinger

Af Kenneth T. de Lorenzi

Eric Rohmer (f. Jean-Marie Maurice Sché-
rer, 1920) er en af den franske nybølges
mest beskedne og diskrete skikkelser. Som
filmkunstner fandt han hurtigt sin helt

egen niche som forfatter og instruktør af
film, der overfladisk set 'blot' består af folk,
som snakker sammen om eksistentielle
emner af varierende tyngde. I sin tidlige

artikel ”For en talende film” (1948) skelner Rohmer skarpt imellem tone- og talefilm og argumenterer for, at det talte sprog endnu ikke bliver taget alvorligt som andet end plotmotiverende eller anskueliggørende banaliteter i filmen. For Rohmer skulle talesproget blive en lige så integreret del af filmen, som det er af livet selv. Hans film er, i ordets fulde betydning, **talemfilm**. Men selv om hans manuskripter typisk udelukkende består af dialog, fremstår hans film på ingen måde som filmede samtaler. For Rohmer komponerer sine billeder med en kunstmalers trænedede øje. Ingen komposition er tilfældig i hans ’tableauer’ fra daglig- og, ikke mindst, ferieliv. Desuden er farver, rekvisitter og kostumer nøje udvalgt. Selv de mange malerier og reproduktioner, der pryder væggene i hans film, er håndplukket af instruktøren selv. Set-designere bruger han kun til sine periodefilm.

Eric Rohmer har etableret sig så markant inden for sin egen unikke genre, at instruktøren Richard Linklater blev anmeldt som ”Rohmer light”, da han tilsyneladende forsøgte at gå mesteren i bedene med sin romantiske film *Before Sunrise* (1995) og opfølgeren, *Before Sunset* (2004). Begge film består mestendels af flirtende samtaler mellem et fransk/amerikansk par, der spadserer rundt i henholdsvis Wien og Paris. Om Linklater tilmed bevidst har refereret til Murnaus *Sunrise* (1927), som er en af Rohmers yndlingsfilm¹, og hvis handling ofte er blevet sammenlignet med fortælleskabelonen til hans moralske fortællinger, får stå hen i det uvisse.

Rohmer er en meget privat person. I mange år nægtede han at lade sig filme, endsige fotografere, og det er netop hans anonymitet, der har gjort det muligt for ham at optage sine små film i fuld offentlighed, uden at vække nogen videre

opmærksomhed. Han har heller aldrig ejet en bil og benytter stort set altid offentlige transportmidler uden at blive antastet.

Den grå eminence. Rohmer underviste i litteratur, indtil han i 1956 tog over som redaktør på André Bazins toneangivende filmtidsskrift, *Cahiers du cinéma*. Allerede fra bladets start i 1951 var han med i den kreds af skribenter, der senere skulle udgøre hovedskikkelserne i den franske nybølge, og som foruden Rohmer bestod af François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette og Claude Chabrol. Bortset fra Truffaut, som døde i 1984, er de alle stadig aktive filmskabere. Rohmer, der var omkring ti år ældre end de øvrige, blev gruppens nestor. Og som Truffaut fortalte magasinet *Télérama* i 1971: ”I tyve år, lige siden hans første 16mm film, har vi alle vidst, at Rohmer er vores mester, men han er forblevet en grå eminence” (Grey 2001).

Op igennem 1950’erne indspillede Rohmer adskillige kortfilm – også flere, der aldrig blev færdiggjort – to af de fuldførte i samarbejde med Godard. Han skulle i virkeligheden have spillefilmdebuteret samme år som Alain Resnais og Truffaut, men skønt hans debutfilm, *Le Signe du lion* (*Løvens tegn*), var klar til visning i 1959, fik den af forskellige årsager – producenten var f.eks. stærkt utilfreds med filmens originalkomponerede, avantgardistiske underlægningsmusik – først premiere tre år senere, i én enkelt biograf. *Le Signe du lion* var til dels inspireret af stilen fra Rohmers egen roman *Elisabeth*, som blev udgivet under pseudonymet Gilbert Cordier i 1946. *Elisabeth*, der var inspireret af William Faulkner, var skrevet i et filmisk sprog, hvilket måske netop derfor gjorde den umulig at filme, mener Rohmer.² Manuskriptet til *Le Signe du lion* var ligeledes meget deskriptivt og uden særlig meget

dialog. Den sidste halvdel af filmen er nærmest stum, og i første halvdel bærer dialogen ikke nogen særlig betydning. Rohmer har sagt, at han først og fremmest begyndte at lave film, fordi han ikke kan skrive romaner (ibid.). *Six contes moraux* er stærkt inspireret af den amerikanske forfatter Herman Melville, især dennes 'absurde' novelle *Bartleby, the Scrivener* fra 1853. At det var sidstnævntes mere gammeldags litterære stil, der skulle ende med at danne hjørnesteinen i Rohmers filmiske oeuvre, kalder han selv *le paradoxe du cinéma* (ibid.).

Da *Le Signe du lion* endelig fik premiere i 1962, blev den ingen succes, hvilket gjorde det svært for Rohmer at finansiere sine næste film. Året efter stiftede han og vennen Barbet Schroeder derfor produktionsselskabet Les Films du Losange, der stadigvæk er aktivt i dag.

Eric Rohmers karriere er kendetegnet ved nøje planlagte serier af film, der i små – nærmest bagatelagtige – men tematisk beslægtede fortællinger afsøger forskellige aspekter ved tilværelsen. Hans film er både litterære og filosofiske, men aldrig højtravende eller elitære. Han har færdiggjort tre egentlige filmcykler: *Six contes moraux* (1963-72, *Seks moralske fortællinger*), *Comédies et proverbes* (1981-87, *Komedier og ordsprog*, også seks film) samt *Contes des quatre saisons* (1990-98, *Eventyr om de fire årstider*). Ved siden af serierne har han desuden begået to episodisk opbyggede film, *4 aventures de Reinette et Mirabelle* (1987, *Reinette og Mirabelles 4 eventyr*) og *Les Rendez-vous de Paris* (1995, *Rendez-vous i Paris*), som består af henholdsvis fire og tre små fortællinger. Foruden en enkelt atypisk, men uretfærdigt underrepræsenteret politisk film – *L'Arbre, le maire et la médiathèque* (1993, *The Tree, The Mayor, and the Mediatheque*) – består resten af

hans oeuvre af fire periodefilm baseret på andre forfatteres romaner, en enkelt spionfilm, som er bygget over virkelige hændelser fra Anden Verdenskrig (*Triple agent*, 2004), samt en række kort- og undervisningsfilm for tv.

Ikke-moraliserende moral. I *Ma nuit chez Maud* (1969, *Min nat hos Maud*) prædiker en katolsk præst: "Kristendom er ikke et moralkodeks, det er en livsstil." I Rohmers moralske fortællinger har 'moral' imidlertid intet at gøre med det faktum, at han selv er katolik. Hans figurer vælger og handler altid ud fra et personligt moralbegreb, ofte uden hensyntagen til andres følelser. Og det, som gør Rohmers moralske fortællinger banebrydende, er i høj grad, at de viser mennesker, der diskuterer moral på helt naturlig vis.

Fortællingerne er også moralske i den forstand, at alt foregår i personernes hoveder, eller, som det ofte er blevet defineret: Filmene drejer sig ikke så meget om det, personerne gør, som om det, de tænker, mens de gør det. Moral er noget indre, der ikke nødvendigvis kommer entydigt til udtryk i den enkeltes handlinger, og filmenes fysiske handling er mindre vigtig end personernes egne analyser af sig selv. Kort sagt: Hos Rohmer er dialog det samme som handling, og moral de karakterdefinerende træk, som personerne handler ud fra.

Fire af de moralske fortællinger var for længst skrevet, da Rohmer påbegyndte serien i 1963. Manuskripterne til den første og den sidste film blev tilføjet, umiddelbart før han gik i gang med at realisere serien. Da Rohmer genlæste de fire noveller, han havde skrevet år forinden, slog det ham pludselig, at de havde en gennemgående tematik: En mand lader sig fascinere af en anden kvinde end hende, han oprindeligt havde udset sig – og ender med at



La Collectionneuse (1967, *Nymfomanen*).

vende tilbage til den første. Den erkendelse førte til, at Rohmer forstærkede sine novelles fokus på dette simple lille tema, samtidig med at han tilføjede en indledende og en afsluttende episode til serien.

De to første moralske fortællinger, begge fra 1963, består af en kortfilm på 23 minutter – *La Boulangère de Monceau* (*The Girl at the Monceau Bakery*) – og en novellefilm på knap en time – *La Carrière de Suzanne* (*Suzanne's Career*). Begge fremstår nær-

mest som en slags dygtigt udførte stiløvelser og fik da heller ikke biografpremiere. Men de blev vist på tv med en vis succes.

I *La Boulangère de Monceau* spiller Barbet Schroeder en jurastuderende, der fascineres af Sylvie (Michèle Girardon), en ung kvinde, han får øje på i Paris' gader. Det lykkes ham at få hende inviteret ud, men efterfølgende er hun som sunket i jorden. Mens han leder efter Sylvie, møder han en bagerjomfru, som han begynder at

kurtisere, selv om han hverken respekterer hende eller hendes fag – den mandlige hovedperson er ikke nogen særlig sympatisk fyr, hvilket i vekslende grad også gælder for karaktererne i de øvrige moralske fortællinger. Da Sylvie dukker op igen, vrager han straks bagerjomfruen. Det viser sig, at den (socialt højere stillede) Sylvies forsvindingsnummer skyldes et brækket ben. Desuden har hun, på grund af et meget 'rohmersk' tilfælde, kunnet følge den unge mands eskapader fra sit vindue, da hun bor lige over for bageriet. Filmen giver intet entydigt svar på Sylvies tolkning af bagerjomfru-affæren.

Filmen etablerer sit enkle tema med stor effektivitet, inklusive det lille tvetydige 'twist,' der karakteriserer slutningen på alle seks film. *La Boulangère de Monceau* blev optaget i 16mm af to ikke-professionelle filmfotografer, uden hverken synkronlyd eller budget. Filmen gør udstrakt brug af voice-over, og da Rohmer ikke mente, at Schroeders stemme var 'litterær' nok, fik han en anden vordende instruktør af mere aristokratisk herkomst, Bertrand Tavernier, til at lægge stemme til hovedpersonen. Resten af rollerne er besat med amatører og venner.

Også i *La Carrière de Suzanne* fokuserer Rohmer på klasseforskelle og studentikost snobberi. To venner, den kyniske Guillaume (Christian Charrière) og den mere generte Bertrand (Philippe Beuzen), som også er fortælleren, tilbringer det meste af deres tid med at ydmyge og udnytte Guilllaumes kæreste, Suzanne (Catharine Sée), der arbejder om dagen for at få råd til at studere om aftenen. De er enige om, at overklassepigens Sophie (Diane Wilkinson) er langt mere attraktiv end den ordinære Suzanne, men Suzanne ender ikke desto mindre med at få overtaget, da hun til Bertrands store ærgrelse en dag dukker op

med en rig ægtemand (Patrick Bauchau). Det ligger som en implicit kønspolitisk kritik i denne slutning, at Suzannes 'karriere' har taget en drejning til det væsentligt mindre frigjorte på grund af hendes knæfald for den rige ægtemand, patriarkatet og den passive kvinderolle.

Det er værd at nævne, at *La Carrière de Suzanne* både plotmæssigt og tematisk er beslægtet med Claude Chabrols kyniske *Les Cousins* (1959, *Fætrene*), og Guillaume er da også direkte modelleret over Paul Gégauff, der var manusforfatter på *Les Cousins* og en lang række andre Chabrol-film, og berygtet som en værre skørtejæger.

Upålidelige fortællere. Rohmer har udtalt, at rækkefølgen af de seks film sådan set er ret ligegyldig – han ønskede blot, at de tre første film skulle være i sort/hvid, og de sidste tre i farver. *La Collectionneuse* (1967, *Nymfomanen*) er egentlig den fjerde moralske fortælling, men Rohmer følte sig nødsaget til at indspille den før *Ma nuit chez Maud*. Dels fordi Jean-Louis Trintignant, som han insisterede på skulle spille hovedrollen i *Ma nuit chez Maud*, var optaget andetsteds på det tidspunkt. Men også fordi *Maud* var en dyrere film, som han endnu ikke havde fået finansieret.

Faktisk passer *La Collectionneuse* bedre sammen med de to første film, ikke mindst i sin brug af den upålidelige voice-over. Rohmer kan generelt godt lide, når der er uoverensstemmelse mellem det, en fortæller siger og gør, men han bruger voice-over stadigt mindre, som serien skrider frem. I både *Ma nuit chez Maud* og *L'Amour l'après-midi* (1972, *Kærlighed om eftermiddagen*) bruges denne fortællelemåde særdeles sparsomt, og i *Le Genou de Claire* (1970, *Clairens knæ*) er der ingen voice-over. Her har Rohmer i stedet tilføjet en forfatter som hovedpersonens fortrolige

og dermed integreret fortælleknebet i selve handlingen. Siden *L'Amour l'après-midi* har Rohmer slet ikke brugt voice-overs.

Hav, sex og sol. I *La Collectionneuse* drager Adrien (Patrick Bauchau) til den franske Riviera, hvor hans ven Daniel (Daniel Pommereulle) venter ham i en fælles bekendts sommerhus. I huset befinder sig også en ung pige, Haydée (Haydée Polittoff), der næsten hver dag 'sampler' nye erobringer op og tager dem med hjem, til stor irritation for Adrien. De to kammerater slår sig sammen og forbyder Haydée at tage flere fyre med hjem. Adrien gør sig gode venner med hende, samtidig med at han hele tiden håner hende i sin indre monolog og over for Daniel.

Adrien er, med instruktørens egen betegnelse, først og fremmest en dandy. Han er charmerende og veltalende, men mangler selvindsigt. Da Adrien fortæller Haydée, at hun blot er en 'samlerske,' svarer hun prompte, at hun ikke *sampler*, men *søger*, og at hun endnu aldrig har fundet det, hun leder efter. Haydée er tydeligvis en kvinde af sin tid, hvorimod de to mænd, som vel er omkring ti år ældre end hende, sidder håbløst fast i en nær fortid. Haydée fremstår som det første af en lang række varme, velartikulerede og sympatiske kvindeportrætter i Rohmers oeuvre. At hun indledningsvis præsenteres som et umælende sexobjekt, med nærmest godardsk fragmenterede indklip af kropsdele, kan man selvfølgelig vælge at kritisere – som f.eks. Christian Braad Thomsen gør det i *Kameraet som pen* (1994: 375). Men hendes rolle i filmen er rollen som sexobjekt – hvilket Rohmer viser som noget positivt, der foregår på hendes egne præmisser. Haydée fremstår som den eneste af de tre, der hviler i sig selv og sin seksualitet. Hun håner ingen, men er åben, ærlig og for-

domsfri. Hendes største 'fejl' – i Adrien og Daniels øjne – er nok i virkeligheden hendes ubekymrede ungdommelighed.

Improvisation i farver. *La Collectionneuse* var Rohmers første farvefilm og den mesterlige fotograf Néstor Almendros' spillefilmdebut.³ Rent visuelt blev resultatet blændende, og samtidig et eksemplarisk forvarsel om instruktørens mange senere solbeskinnede ferescenarier.

Rohmer, som altid er nervøs ved øgede udgifter, lod sig modvilligt overtale til at skyde filmen i 35mm – hvilket udelukkende kunne lade sig gøre, fordi han insisterede på, at skuespillerne øvede deres replikker så intensivt, at stort set alle indstillinger kunne filmes i *ét take*. Dette er en praksis, han, så vidt det har været muligt, altid siden har fulgt. Den ubesværede naturlighed, Rohmer tilstræber i sine film, udspringer således af omhyggeligt forberedt skuespil.

Inden optagelserne fik skuespillerne udstrakt frihed til at improvisere dialogen frem, fordi Rohmer mente, at det ville fremme figurernes autenticitet. Daniel Pommereulle tog i særlig grad dette til sig – flere af hans replikker er ordret hans egne – men også Haydée Polittoff havde en vis indflydelse på sine replikker.

Ligesom de to første film i serien blev *La Collectionneuse* optaget uden reallyd, men Rohmer brugte megen energi på at undersøge, hvilke fuglearter der var typiske for regionen og årstiden. Og han konsulterede ornitologer for at finde ud af, præcis hvornår på dagen de enkelte arter sang. Men under optagelserne var filmholdet ironisk nok ved at blive drevet til vanvid af larmen fra en helt anden slags 'fugle' – nemlig de mange flyvemaskiner, der fløj hen over området. I post-dubbingen lagde Rohmer lyden af disse fly under filmens erotiske sce-



Françoise Fabian og Jean-Louis Trintignant i *Ma nuit chez Maud* (1969, *Min nat hos Maud*).

ner – hvad man så vil vælge at lægge i dét.

Fra og med *Ma nuit chez Maud* har alle Rohmers film været optaget med synkron lyd, også når de er optaget on location. *Le Genou de Claire* er desuden en af de første film, der er optaget med trådløse mikrofoner skjult i skuespillernes kostumer.

Rohmer bruger stort set aldrig underlægningsmusik, selv om enkelte af hans film har specialkomponeret musik under credits. Han mener generelt, at ekstradiegetisk musik tillægger et billede en betydning, som det, og dets reallydspor, burde indeholde i sig selv.

Gennembruddet. Det var ved Truffauts mellemkomst, at det langt om længe lyk-

kedes at få *Ma nuit chez Maud* finansieret. Truffaut havde læst manuskriptet, og da han hørte om Rohmers besværligheder, fandt han sammen med Schroeder ti forskellige producenter til filmen. Truffaut og Rohmer havde ellers været lidt på kant, fordi Truffaut var medvirkende til, at Rohmer i 1963 mistede sin redaktørstilling på *Cahiers du cinéma*. I bagklogskabens lys mener Rohmer dog, at Truffaut gjorde ham en tjeneste, fordi han så slap for alt det administrative bøvl, jobbet indebar.

Ma nuit chez Maud kan ses som en række variationer over matematikeren og filosofen Blaise Pascals berømte 'væddemål' (eller satsning), der kan udlægges således:



Françoise Fabian i *Ma nuit chez Maud* (1969, *Min nat hos Maud*).

Man har alt at vinde og intet at tabe ved at tro på Gud, selv om sandsynligheden for Guds eksistens er minimal. For ens liv vil være spildt, hvis man siden finder ud af, at der virkelig var en højere mening, og mennesket vil altid være ulykkeligt uden Gud. Filmen er optaget i Pascals hjemby, Clermont-Ferrand, hvor husene er bygget af mørke, vulkanske sten. Dette var den æstetiske årsag til, at der for Rohmer ikke var noget reelt alternativ til at filme *Ma nuit chez Maud* i sort/hvid om vinteren. For ham er Clermont-Ferrand simpelthen en sort/hvid by.

I lighed med Rohmers senere film er *Ma nuit chez Maud* bygget op omkring tilfæl-

dighed, skæbne og sandsynlighed. Matematikeren Jean-Louis (Trintignant), en rettroende katolik, vælger først som sidst at satse på den pæne, katolske Françoise (Marie-Christine Barrault) frem for den markant mere livlige, og ateistiske, Maud (Françoise Fabian). Efter at have besluttet sig for, at Françoise, som han har forelsket sig i på afstand, skal være hans kone, møder Jean-Louis en gammel ven, filosofen Vidal (Antoine Vitez), som han ikke har set i fjorten år. De diskuterer sandsynligheden af deres tilfældige møde, hvilket bringer dem til Pascals væddemål.

Vidal inviterer sin ven med hjem til sin tidligere elskerinde, Maud. En snestorm



Jean-Claude Brialy studerer Claires knæhase i *Le Genou de Claire* (1970, *Clairens knæ*).

tvinger Jean-Louis til at overnatte hos hende, og hun betror ham, at hun blev skilt, fordi hendes mand havde en affære med en ung katolsk kvinde. Skønt han ender – fuldt påklædt – i den særdeles inddadende og indtagende Mauds seng, lykkes det Jean-Louis at modstå hendes tilnærmelser ved at holde fast på sine katolske principper. Natten hos Maud spejles derefter i en endnu mere ærbar nat hos Françoise – atter forårsaget af elementernes rasen og tilfældets magt.

Da Jean-Louis en dag fem år senere er på vej til stranden med Françoise og deres søn, dukker Maud op igen og gør ved sin blotte tilstedeværelse Françoise åbenlyst

utilpas. Midt i en sætning går det op for Jean-Louis, at hans kones ubehag ikke skyldes hans egne eskapader med Maud, men at det var Françoise, der havde en affære med Mauds eksmand. Jean-Louis fortæller derfor blot Françoise, at Maud var hans sidste flirt inden ægteskabet. Hun virker lettet, men svarer, at det her har de jo for længst aftalt, at de aldrig skulle tale om igen.

Således antyder slutningen, at Jean-Louis har valgt at gifte sig med en kvinde, han ikke kan tale med – hvilket næppe skal forstås som noget positivt i Rohmers univers. Den demonstrativt lykkelige slutning, hvor den lille familie løber ud i vandet med

hinanden i hånden, klinger sært hult. Desuden hedder filmen, der er fortalt i datid, jo netop ikke 'Mine nætter hos Françoise'.

Ma nuit chez Maud blev Rohmers store internationale gennembrud og bl.a. nomineret til en Oscar. Samtidig er det, måske paradoksalt nok, den film, der tydeligst vidner om hans forkærlighed for ordrige kammerspil. Mange kritikere har i årenes løb kaldt hans stil for 'litterær' – og derfor 'typisk fransk.' Han er blevet skudt i skoene, at han ikke interesserer sig for det visuelle – komposition, klipning og så videre – hvilket er i direkte modstrid med Rohmers egne kunstneriske ambitioner. I Rohmers øjne kan filmdialog slet ikke sammenlignes med teater og litteratur, selv om litterær dialog er det, der bedst lader sig overføre til film. Selv føler han, at hans film er beslægtet med 1920'ernes tyske Kammer spiele, der er kendetegnet ved tidens og stedets enhed. En af Rohmers største inspirationskilder er Marcel Carné, der, ligeledes inspireret af de tyske kammerspil, ofte lod sine film foregå i løbet af en enkelt dag på én *location* og sluttede flere af dem, som de var begyndt. Rohmer gør i vid udstrækning det samme, selv om han varierer sine *settings* inden for de enkelte film. I hans *Comédies et proverbes* begynder og slutter flere af filmene samme sted, som en slags hyldest til netop Carné.

Ufarlige forbindelser. I *Le Genou de Claire* er diplomaten Jérôme (Jean-Claude Brialy) taget ud til sit landsted, der ligger ved en smuk bjergsø, for at sælge det. Her møder han en gammel veninde, Aurora (Aurora Cornu), der er forfatter og bor i nærheden hos en kvinde med to teenagedøtre. Jérôme foregiver at slå tiden ihjel i selskab med den yngste af dem, Laura (Béatrice Romand), der har en åbenlys faible for ham. Men da det viser sig, at hun har gen-

nemskuet ham som den charlatan, han er, trækker han sig tilbage. Jérôme fortæller alt til Aurora, under dække af at levere inspiration til hendes næste bog.

Han foreslår, at han – af hensyn til Auroras roman – skal 'forføre' Lauras halvsøster, Claire (Laurence de Monaghan). Jérôme har iagttaget hende sammen med hendes kæreste og spottet hendes knæ som en åbenlyst erogen zone. Så planen er, at han skal få Claire til at ønske, at han vil kærtegne hendes knæ. Alt for Auroras bog – selv om han medgiver, at erobringen også vil frigøre ham for hans fascination af pigebarneret.

Erobringen lykkes via en ondsindet, og muligvis uberettiget, historie om kærestens utroskab, som får Claire til at bryde sammen og blive sårbar. Jérôme aflægger svært selvglad rapport til sin forfatterinde og medsamsvorne, overbevist om, at han samtidig har gjort en god gerning ved at få det unge par til at gå fra hinanden. Efter at han er rejst til London for at slutte sig til sin forlovede, overværer Aurora, at Claire og kæresten slutter fred med et kys.

Ved at lade Jérôme aflægge rapport til Aurora efter sine eskapader i stedet for at bruge en voice-over i selve forførelsessekvenserne giver Rohmer tilskueren to meget forskellige versioner af det passerede – for Jérômes version stemmer ikke altid overens med det, man ser. Denne dobbelte fortælle måde giver naturligt nok mindre indlevelse i den mandlige hovedperson, men hvis Rohmer havde ladet Jérôme fortælle samtidig med, at begivenhederne fandt sted, ville hans udlægning have farvet publikums opfattelse af begivenhederne. Nu tilskyndes vi tværtimod til at aktivere vores egen dømmekraft. Grebet er både enkelt og genialt, og det illustrerer de små nuanceforskelle væsentlighed i Rohmers kunst.



Bernard Verley og Zouzou i *L'Amour l'après-midi* (1972, *Kærlighed om eftermiddagen*).

Enden på legen. *L'Amour l'après-midi* er den vellykkede konklusion på Rohmers første filmcyklus. Denne sjette moralske fortælling er imidlertid lidt atypisk ved sin splittethed. Den første lille halve time har en central (og for den hyperrealistiske Rohmer meget usædvanlig) drømmesekvens, hvori Frédéric (Bernard Verley), der er lykkeligt gift og har børn med Hélène (Françoise Verley), dagdrømmer om at forføre alverdens kvinder. Han retfærdiggør sig med, at de for ham blot er

udspaltninger af hans kone.

Hele indledningen, der kulminerer med drømmesekvensen, fremstår nærmest som en lille kortfilm i sig selv, ikke mindst i kraft af den voice-over, der er næsten fraværende i filmens anden halvdel. Man kan således se *L'Amour l'après-midi* som en slags kondensat af hele serien, der for Rohmer selv er at betragte som en symfonisk variation over samme tema. Dét understreges i drømmesekvensen, hvor flere kvinder fra de foregående film optræder som Bernards drømmekvinder – i en pendant til en sym-



L'Amour l'après-midi (1972, *Kærlighed om eftermiddagen*).

fonis opsummerende sidste sats.

I filmens anden del ankommer Bernard's gamle veninde Chloë (60'er-ikonet Zouzou) fra udlandet og begynder at lægge beslag på hans eftermiddage. Bernard bevæger sig fra irritation over medlidenhed og hjælpsomhed til at være frustreret over at begære to kvinder. Chloë forsøger med en sidste kraftpræstation at forføre ham ved at prøve at overtale ham til at skænke sig et barn. Bernard efterlader hende med uforrettet sag, nøgen i sengen, og tager hjem til sin kone.

Da Bernard proklamerer, at han har noget at fortælle Héléne, bryder hun sammen. Han undskylder, at han har været så fjern på det sidste, men det er hende, der føler sig som den reservede, og hun undskylder også over for ham. Man får aldrig nogen forklaring på hendes tårer – om hun frygtede, han ville indrømme at have været hende utro eller måske forlade hende. Scenen slutter med, at Bernard begynder at klæde sin kone af, og hun foreslår, synligt lettet og lykkelig, at de går ind i soveværelset. Kameraet forbliver ved den

mennesketomme vindueskarnap i hjemmet, hvor sidste del af dramaet udspillede sig, og fader ud. En logisk afslutning på en filmcyklus, som lagde ud med at etablere de parisiske gader, som protagonisten i *La Boulangère de Monceau* gennemtravede i jagten på sin forsvundne drømmepige. Ni år efter, i *L'Amour l'après-midi*, er eftersøgningen på symbolsk vis forbi.

Livet på film. Som helhed bærer Eric Rohmers værk præg af, at filmene stort set altid taler ligeligt til både følelser og intellekt. Hvis hans historier kan forekomme banale, er det kun, fordi man insisterer på at adskille handling fra dialog, for det er gennem sproget, at hans figurer for alvor bliver levende og virkelige. Deres dilemmaer er måske banale, men filmene er det ikke. Og selv om personerne ofte er selvoptagede og ikke altid lige sympatiske, dømmer deres skaber dem aldrig. Rohmer er som altid den grå eminence, der definerer sit virke som filmkunstner som den, der ikke *siger*, men nøjes med at *vis*. Og det, han først og fremmest viser, er mennesker, der bevæger sig og taler. Han viser gader, landskaber, ansigter, gestik, mimik, og han viser folk, der kommunikerer med ord. Han viser kort sagt selve livet, som han forstår det. Og heri ligger han ganske på linje med André Bazin, som netop mente, at det, film kan, er at vise i stedet for at fortolke.

Det er således af stor betydning for Rohmer, at han kan vise skuespillernes hænder, mens de taler, og han foretrækker også, at man kan se, hvad der er over deres hoveder – hvilket de konstant nærværende, maleriske bjerge i *Le Genou de Claire* er et eksempel på. Det bredformat, der er standard i dag, giver ifølge Rohmer et snævrere, snarere end et større, billede, hvor man hverken kan se det ene eller det andet i den halvnære indstilling, som er

hans foretrukne. Derfor er de fleste af hans film skudt i det klassiske Academy-format (1.37:1), som ligger tættere på menneskets naturlige synsfelt.⁴ Af samme årsag bruger Rohmer aldrig *close-ups*, simpelthen fordi han mener, det virker kunstigt.

Meget er blevet gjort ud af Eric Rohmers katolske tro, men han er ingen moralprædikant. Man får aldrig noget fuldt indblik i hans fiktive personers bevæggrunde, selv om de ihærdigt prøver at gøre rede for dem. Hans karakterer er ægte i den forstand, at de umuligt kan handle mod deres natur, men de er næsten altid naget af tvivl, og deres begær ledsages som regel af en angst for at vælge forkert.

Modsat Pascal, der mente, at mennesket kun har ret til at elske Gud, viser Rohmer os igennem hele sit homogene værk – og ikke mindst i de seks moralske fortællinger – at ordinær jordisk kærlighed i al sin ufuldkomne herlighed er selve det, som gør os til mennesker. Og hvis hans værk samlet set har en *morale*, må det være den, at samtale fremmer forståelsen.

Noter

1. Rohmer skrev i 1972 en afhandling om rummet i Murnaus *Faust – Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Union Générale d'Éditions, 10-18, Paris 1977.
2. Hvor intet andet er anført, refereres der til ekstramaterialet på Criterion Collections dvd-udgivelse *Six Moral Tales* (2006).
3. Almendros filmede flere af Rohmers og Truffauts film, og han er fotografen bag Terrence Malicks *Days of Heaven* (1978, *Himlen på jorden*), der nærmest er blevet kanoniseret som en af de smukkeste fotograferede film nogensinde.
4. Tit er hans film imidlertid fejlagtigt blevet vist i bredformat i biograferne, så for at sikre sig, at dét ikke skete med hans sidste film, periodefilmen *Les Amours d'Astrée et de Céladon* (2007), lod Rohmer – som den æstetiske purist, han er – fremvisningskopien fremstille i bredformat, men med sorte bjælker på hver side af billedet.

Litteratur

Grey, Tobias (2001). "The French Revolutionary"
<http://www.guardian.co.uk/film/2001/sep/02/features.review>

"Moral Tales, Filmic Issues". (Filmet samtale mellem Shroeder og Rohmer på Les Films du Losange). The Criterion Collections udgave af *Six Moral Tales*

Criterion Collection (2006): *On The Six Moral Tales*. Booklet fra Criterion Collections udgave af *Six Moral Tales* (skribenter: Geoff An-

drew, Ginette Vincendeau, Kent Jones, Philip Lopate, Molly Haskell, Armond White, Néstor Almendros og Eric Rohmer)

Rohmer, Eric (1989). *The Taste for Beauty*. Cambridge, Cambridge University Press.

Thomsen, Christian Braad (1994). *Kameraet som pen. Den nye bølge i fransk film 1958-94*. København, Gyldendal.

Tracz, Tamara: "Eric Rohmer", <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/rohmer.html>