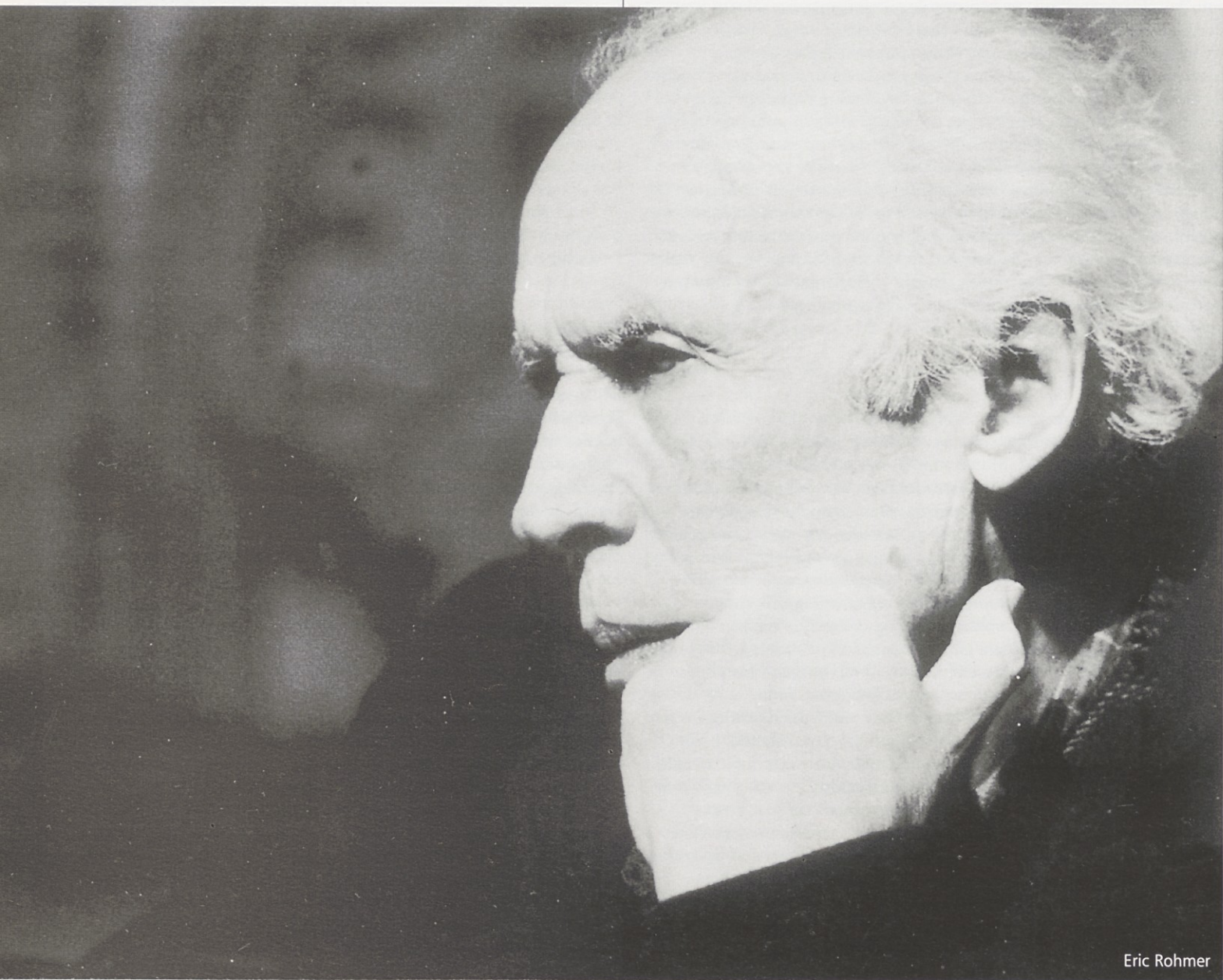


zgodbe štirih letnih časov – misteriji (o) ljubezni



Eric Rohmer

andrej šprah

Rohmerjevi filmi gledalca očarajo in priklenejo nase z materialnostjo in senzualnostjo posnete realnosti: z zvoki žvrgolenja ptic, z igro svetlobe in senc na Rosininem obrazu v Jesenski zgodbi, z Isabellinim nasmehom v trenutku, ko je "razkrinkana", z zavijajočim vetrom in tako naprej. To so trenutki "magičnega realizma". (Fiona A. Villella)

Pisanje o filmih Erica Rohmerja bi bržkone lahko zaobšlo prodorno študijo Pascala Bonitzerja o ustvarjalnem opusu režiserja, ki se je kljub svojim častitljivim letom še vedno pripravljen soočiti z izzivi, kakršnih se zagotovo ne bi sramovali pol mlajši filmarji.¹ Navezava Rohmer-Bonitzer je pravzaprav postala svojevrsten "obvezni" referenčni kanon razmišljanja o Rohmerjevi cinefiliji, ki mogoče v izhodišču deluje nekako že-videno. Vendar pa se zdi, da bi izogib subtilnim analizam, s katerimi se srečujemo pri Bonitzerju – in ki z vsakim novim branjem razkrivajo nov spekter podtonov in (pod)pomenov ter so tudi v tem še kako sozvočne z načinom Rohmerjevoga platenja filmskih zgodb –, pomenil predvsem utiranje steze čez divjino neposredno poleg že izkrčene poti. Še posebej zato, ker predstavlja Bonitzerjev princip (v)pogleda v Rohmerjev opus razkrivanje določenih "kodov", s pomočjo katerih nam je šele zares omogočeno globlje doumetje na prvi pogled preprostih, a v resnici še kako zapletenih estetsko-narativnih ustvarjalnih principov enega najbolj vitalnih režiserjev generacije, "usodno" opredeljene s paradigmo francoskega *novega vala*. In čeprav naj bi po Bonitzerjevih lastnih besedah njegovo delo ne imelo "... namena biti monografija, ampak esej, poskus bolj 'diagonalne' kot pa globalne ali izčrpne analize Rohmerjevih moralnih ciklusov"², njegovi izsledki v resnici ne predstavljajo samo "izčrpne analize" Rohmerjeve ustvarjalnosti v kontekstu posameznih filmov ali filmskih ciklusov, temveč v največji meri opredeljujejo avtorsko "kompleksnost" cineasta, ki je pogosto označen predvsem kot "... realist, opazovalec nravi, ne pa fabulator, cineast imaginarnega ...". V mislih imamo kompleksnost v tistem pomenu, ki na eni strani izpostavlja avtorja kot *auteurja* v najboljši tradiciji "teorije avtorstva", na drugi pa kot dejansko avtorsko držo prepozna tisto, ki se ob "pripovedovanju" zgodb nenehno sprašuje tudi o samem bistvu gibljivih podob in tako v nekem dovolj paradoksnem pomenu pred(po)stavlja svojevrstno vseskozno snemanje "filma-o-filmu" v smislu podmene, da "... je vsak film, ki je vreden svojega imena, narejen tudi zato, da izigra in razgali laž filma kot sveta iluzorno zadovoljenih želja (podobno kot mora roman zlomiti svoje fantazmatično nagnjenje, se pravi užitek *Don Kihota in Emme Bovary*)."³ Rohmerjevska metoda "filma-o-filmu" sicer ni v neposredni zvezi s principom "filma-v-filmu", za katerega s pomočjo Deleuza vemo, da je predvsem metoda dela, ki jo je treba "zagovarjati od drugje". Kljub nekaterim bistvenim razlikam med obema principoma pa je vprašanje "zagovora od drugje" še kako zavezujočega pomena za doumevanje Rohmerjevega pristopa k filmskemu univerzumu, saj predstavlja eno ključnih paradigem, ki nam lahko pripomore v bližino cineastovih moralnih dilem o tem, ali naj razkriva resnico ali laž(nost) filmske podobe. Čeprav pri Rohmerju ne gre za, ponavljamo, klasično metodo "filma-v-filmu" – odločujoča razlika je v "stopnji transparentnosti", ki jo zagotavljajo posamezni primeri –, pa je njegovo "razgaljanje biti" filmske podobe posredno še kako povezano z Deleuzovim prepričanjem, da je v vseh umetnostih princip "dela-v-delu" pogosto "... v neposredni zvezi s pozornostjo, namenjeno nadzoru, preiskovanju, maščevanju, zaroti ali spletki. Takšne primere tako najdemo že pri gledališču – v hamletovskem gledališču – kot tudi pri Gideovih romanih."⁴ Najbrž ne more biti naključje, da pričujoče besede najdejo presenetljivo sozvočje z mislimi, ki jih Bonitzer v generalnem uvodu namenja Rohmerjevemu opusu: "Pogosto dobimo občutek, da imamo opraviti z izumetničenimi komedijami, v resnici pa gre za nekaj posev od drugega: Rohmerjevi filmi so predvsem kriminalke, filmi z uganko. Njihov zaplet se vedno vrti okrog neke skrivnosti. Najraje bi jih imenovali kar misteriji."⁵ Kaj naj bi bil temeljni misterij v podobah letnih časov znotraj rohmerjevskega pojmovanja strukturiranja meteorološkega leta in od kod "zagovarja" svojo predanost filmskemu starosta francoskih *novovalovcev* pa naj bi bili tudi ključni dilemi, za kateri bomo skušali poiskati odgovor v pričujočem zapisu.

Pascal Bonitzer se v svoji knjigi ciklusa *Zgodb štirih letnih časov* dotakne samo prek prve – *Pomladne zgodbe*, saj je bila njegova knjiga zaključena v času, ko je Rohmer snemal šele drugo od *Zgodb*. Naše razmišljanje o ciklusu pa se pravzaprav začne tam,



Zimska zgodba

kjer ga Bonitzer sklene, oziroma na mestu, kjer francoski teoretik detektira povezavo med pripovedmi o letnih časih z Rohmerjevima predhodnima ciklusoma. Vsekakor se je namreč mogoče strinjati s predpostavko, do katere pride Bonitzer na podlagi izčrpne analize nekaterih "povezovalnih" elementov *Pomladne zgodbe* in s pomočjo katere pravzaprav prejucira celotno zasnovano strukturo tretjega Rohmerjevega ciklusa: "Vendar je povsem mogoče, da je Pomladna zgodba v znamenju števila Tri tudi v tem smislu, da je tretji cikel, ki ga ta film načinja (Zgodbe štirih letnih časov), sinteza obeh predhodnih, Moralnih zgodb ter Komedij in pogovorov. Pri obeh si namreč izposoja posebnosti (pri prvih vprašanje zvestobe, pri drugih pa žensko dominantno), ki jih povezuje v nov sistem."⁶ Nov sistem, ki ga z novim ciklusom gradi Rohmer, se v mnogočem "osvobaja" določenih generativnih značilnosti predhodnih, še najbolj pa morda pade v oči princip nadgrajevanja, ki je pravzaprav svojevrstna "redukcija", vračanje k "temeljnim eksistenčnim" vprašanjem sodobnega posameznika, izčiščenim "metafizičnih razsežnosti", s katerimi je bilo determinirano prenekatero delo iz avtorjevih predhodnih ustvarjalnih obdobj. Težišče se tako iz raziskave enigmatskega – slednje sicer ostaja eno nepogrešljivih pripovednih gibal – kot sredstva za doseg določenih ciljev, pogoje(va)nih z egoističnim vodilom protagonistov na poti do konkretnih pragmatičnih rezultatov, preveša v raziskavo posameznikovih dejanj, pogojevanih iz vzgibov, ki jih ne opredeljuje neposredna težnja po izpolnitvi pragmatičnega cilja, temveč po zadovoljitvi "imaginarnih" potreb ljubezni, prijateljstva, starševstva ipd. Misterioznost se torej vrača v domeno človekove "duševnosti", iz katere se je seveda skozi vse Rohmerjevo ustvarjanje napajala, le da je prej pogosto segala iz konkretnega tudi v polje občosti, sedaj pa prehaja nazaj na raven intimnega, s čimer se osvobaja teže "weltanscaunga" in oblebdi v radoživosti iskanja smisla brez transcendentnosti.⁷ To pa so vprašanja, ki kljub obratu nedvomno še vedno zadevajo tudi bistvo same filmske podobe – vprašanja, mimo katerih poleg teoretikov ni mogel in ne more prenekateri filmski režiser; med njimi v 80-ih in 90-ih prednjačijo imena kot Wenders, Kiarostami, Von Trier –, tako



da njena bit tudi v novi konstelaciji očitno ostaja ena prevladujočih Rohmerjevih preokupacij.

Za argumentacijo povedanega bo seveda potrebna konkretna zaslomba v neposrednih filmskih dejanjih. Zaporedje, ki mu bomo na tem mestu sledili, pa ne bo meteorološka logika letnih časov, temveč kronologija nastanka posameznih *Zgodb*: torej *Pomladna* (Conte de printemps, 1990), *Zimska* (Conte d'hiver, 1992), *Poletna* (Conte d'été, 1996) in *Jesenska* (Conte d'automne, 1998). Če rečemo, da je princip "redukcije" eden ključnih metodoloških prijemov v *Zgodbah štirih letnih časov*, je smiselno poudariti, da je potekal postopoma in po pričakovanju kulminiral v zadnji – *Jesenski zgodbi*. Na sled novi Rohmerjevi "metodologiji" se zdi najbolj smiselno kreniti skozi vsebinski prelet *Pomladne zgodbe*: Jeanne, mlada profesorica filozofije, se med odsotnostjo prijatelja za nekaj dni naseli pri naključni znanki, študentki Nataši. Spozna njenega očeta Ivana in njegovo partnerico Evo, ki je Nataša ne prenaša in jo celo obtoži kraje ogrlice, dragocene družinske dediščine, ki naj bi jo po tradiciji dobila hči. Natašina dejanja postajajo vse bolj podobna spletki, ki naj bi Jeanne pripeljala v razmerje z Igorjem in s tem izbrisala Evo iz njenega življenja. Jeanne se Igorjevemu zapeljevanju sicer "ubrani", pa tudi ogrlica se v finalu čudežno pojavi, medtem ko resnični nameni protagonistov in njihova dejanja ostanejo v veliki meri nepojasnjeni. V *Pomladni zgodbi* torej očitno še vedno najdemo mnogo tistih "tipično rohmerjevskih" elementov, ki se osredotočajo na vprašanja "dvoma in prevare" kot enega nosilnih dejavnikov njegove kinematografije. "Standardni prijem", s katerim se Rohmer loteva *Pomladne zgodbe*, je predvsem stopnja misterioznosti, ki predstavlja osrednje gibalno filma, med drugim tudi v smislu, da je v "zaplet" skrivnostnega dejavno vpleten tudi gledalec sam, medtem ko se v nadaljnjih zgodbah cikla gledalčeva pozicija transformira v pozicijo tistega, "ki ve". Tudi kadar smo – denimo v *Jesenski zgodbi* –

soočeni s skrivnostjo, spletko ali zavajanjem, so le protagonisti tisti, ki so omreženi z nevednostjo, da so "žrtve" vnaprej zrežirane igre, medtem ko lahko gledalci dejavno spremljamo tako poteze "režiserja" oz. "režiserjev" kakor "žrtve" komplota. Pri *Pomladni zgodbi* pa tudi gledalci ne vemo nič. In ko se film zaključí, še zmeraj ne vemo nič več. Resnica ostane skrita. Konec ostane odprt, s tem pa tudi "zgodba" sama. Še vedno smo torej trdno zasidrani znotraj paradigme "zgodbe ni"; paradigme, ki jo Rohmer izpostavlja v knjižni verziji filma *Moja noč pri Maud* (Ma nuit chez Maud, 1967): "*Sicer pa zgodbe ni, je samo niz, izbor poljubnih dogodkov, naključij, slučajnosti, ki se nam v življenju bolj ali manj pripetijo, a ne pomenijo nič drugega kot to, kar sam želim, da pomenijo.*"⁸ Nevednost, v kakršni nas pušča iztek *Pomladne zgodbe*, je v največji meri odraz negotovosti protagonistke Jeanne, ki tudi sama ni povsem prepričana, kaj zares "želi", četudi je, denimo, še kako zavezana postulatoma nekaterih filozofskih izhodišč in četudi se intenzivno posveča svojemu miselnemu svetu: "*Veliko govoriš o svojih mislih,*" ugotavlja njena nova prijateljica Nataša. "*Dejansko te le to zares zanima.*" "*To in še kaj drugega,*" se brani Jeanne, vendar vseeno priznava: "*Prav imaš: veliko misli posvečam svojemu razmišljanju. Morda celo preveč.*" Očitno je torej, da jo zanimajo predvsem misli, ne pa dejanja, saj gotovost najde v razmišljanjih, medtem ko se "v dejanjih" prepušča nezanesljivemu navdihu trenutnih vzgibov in nerazumljivih strahov, ki jo vodijo v docela negotove situacije – iz teh pa jo "rešujejo" prav intelektualne ekshibicije. Izboren primer takšne situacije je zgoraj opisani prizor "prepuščanja zapeljevanju" novega znanca, Natašinega očeta Ivana. Igro, v katero se je spustila, namreč namesto s pozicije čustvene prizadetosti "medsebojnih odnosov med posamezniki" ali vsaj določenega erotičnega nemira obrazloži s hladno logiko števila tri (gl. op. 6.). Gotovost, s katero Jeanne obvladuje situacijo "argumentacije", je v diametralnem nasprotju z negotovostjo, ki jo je posredno pravzaprav sploh pripeljala v



bližino skušnjave, v kateri bi lahko prevarala svojega partnerja, saj bi po njenih lastnih besedah dovolila Ivanu tudi dosti dlje, če bi ta le drugače "postavljaj vprašanja". Negotovost, katere rezultat je bilo kratkotrajno deljenje stanovanja z Natašo in "zaplet" z njenim očetom, je bila namreč posledica Jeanninega izvirnega strahu pred soočenjem s samo seboj: *"Izhodiščna točka zgodbe – in ne zgolj pripovedna zvijača – je prav ta simptom Jeannine bojazni, da se ne bi znašla sama s sabo, v praznini, v niču, simptom, ki se kaže v tem, da ima Jeanne na voljo dve stanovanji, a se v nobenem dobro ne počuti, zato se začasno naseli v tretjem."* Strah pred samoto pa je obenem tudi element, s katerim se Rohmer začenja nagibati k osrednjim toposom novega ciklusa; je začetni vzgib "redukcije" na poti k raziskavi *"motivov, medsebojnih odnosov med posamezniki"*, o čemer govori Jeanne v navedenem dialogu, pa tudi k motivom odnosov posameznikov do samih sebe. Odnosov, ki so sicer lahko racionalni, a so v novi Rohmerjevi konstelaciji obravnavani predvsem z emocionalne plati. Temeljna "redukcija" je tako obrat od racionalnega k čustvenemu, ki se z vsako nadaljnjo zgodbo le še stopnjuje.

Zimska zgodba se začne s pravljničnim prizorom idealne ljubezenske harmonije para, ki se je očitno spoznal in zaljubil na počitnicah. Zaljubljenca – Félicie in Charles – si ob ločitvi seveda obljubljata nadaljevanje "zgodbe", a svoj naslov lahko pusti le Félicie, saj Charles za daljši čas odhaja v Ameriko. Toda dekle ponevedoma – *"bil je lapsus"*, razlaga pozneje – narobe napiše svoje podatke: pravo ulico, a napačen kraj. Znova jo srečamo pet let pozneje. Živi pri materi – s hčerko, ki je očitno sad počitniške avanture. "Životari" v razcepljenosti med "absolutno ljubeznijo" do Charlesa, za katerim se je zaradi pomote seveda izgubila vsaka sled, in "pragmatično ljubeznijo" do dveh "snubcev", ki predstavljata tipično rohmerjevska lika, na eni strani čutnega (Maxence), na drugi pa intelektualnega moškega (Loic). Toda tako kot je splet

naključij ločil ljubimca, ju po petih letih znova združi, saj se nepričakovano srečata na avtobusu in pripoved se izteče v pravljnično srečen konec. Osrednjo preokupacijo filma vidimo v poskusu sprijaznjenja z "normalnim" življenjem. Z življenjem, v katerem naj bi bilo kljub nemožnosti "ljubezni iz ljubezni" – ki je ena sama in že oddana – mogoče živeti s partnerjem v neki drugi obliki ljubezni, ki vendarle omogoča določeno mero izpolnitve "znosnega" življenja in izogib nevzdržnosti samote.¹⁰ Toda po nizu spoznanj, da "pragmatična" ljubezen, ki sicer omogoča živeti lagodno življenje, nikakor ne more zadovoljiti tistih presežnih vrednosti, s katerimi jo lahko osreči "življenje v upanju", da bo nekoč morda vendarle ponovno srečala "ljubezen svojega življenja". Takole pravi Félicie Loicu, ki jo prepričuje, da ji bo prazno upanje, da bo našla Charlesa, uničilo življenje: *"... če ga najdem, bo to taka radost, da bi zanjo dala celo življenje. Vsekakor si ga ne bom uničila. Živeti v upanju, tako življenje je vrednejše od vseh drugih."* Odločitev, da se bo raje kot kompromisu posvetila življenju-upanju, je bila posledica trenutne odločitve; posledica trenutka navdiha oziroma "bistrosti", kakor pravi protagonistka sama. Z religioznim žargonom bi lahko temu rekli trenutek razsvetljenja, saj jo je spoznanje prešinilo v hipu kontemplativnega zanosa v katedrali, kamor je hčerko peljala gledat jaslice. V tem navdahnjenem trenutku se je zavedla, da je na svetu in v veselju sama in da mora o sebi odločiti zgolj ona, ne pa dopuščati, da bi kdor ali kar koli odločal(o) namesto nje. Njena odločitev, da bo iskala očeta svoje hčere, tako zadobi postulat verovanja, ki mu Rohmer najde ekvivalent v Shakespearjevi *Zimski pravljici*. V gledališču je bila Félicie skupaj z Loicom in njeno "razsvetljenje" ji je omogočilo, da je sposobna suvereno razjasniti poanto "čudežnega" v drami, ki se je Loicu zdela dvoumna. Povsem jasno ji je namreč, da je vera tista, ki je vzrok čudeža v *Zimski pravljici*, kakor je njena lastna "vera-v-upanje" vzrok spremembe njenega odnosa do življenja in sveta. In ta vera je bržkone tudi zaslužna za



trenutek skoraj čudežnega naključja, ko na avtobusu sreča Charlesa, obenem pa predstavlja verjetno še zadnji element transcendence v *Zgodbah štirih letnih časov*, saj v nadaljnjih dveh ni več zaslediti ničesar, kar bi spominjalo nanjo. Paradigma, na kateri je zasnovana celotna *Zimska zgodba*, je po mnenju Emme Wilson paradigma *amour fou*, ki je simptomatična za reprezentacijo ženskosti v določenem delu francoske umetnosti od Bretonove *Nadje* naprej.¹¹ Rohmer je za božični čas tako izbral pravljичni model "izpolnjenja želja", s katerim posega v polje same filmske umetnosti kot tiste, ki je – s pomočjo sklenjene zgodbe, seveda – sposobna najti razlago naključja kot gibala, ki zmore v življenje vnesti "red", kakršnega v vsakdanjosti ne poznamo, čeprav po njem hlepimo. *Amour fou* tako kot uresničena lahko (za)živi samo na meji čudežnega, ki je domena umetnosti, saj je le v njej mogoče vzpostaviti ravnotežje med hrepenenjem in izpolnjenjem, med pravljичnim in dejanskim, med zemeljskim in nadsvetnim.

Poletna zgodba je edina med vsemi, ki v središče postavlja moškega protagonista. Gaspard, magister matematike in ljubiteljski glasbenik, pride na počitnice v obmorsko letoviško mesto Dinard v Bretaniji; tam naj bi se srečal z dekletom, Léno, ki jo je spoznal šele nedavno. Ker Léna zamuja, se po naključju seznanja z Margot, doktorico etnologije, ki si služi denar kot natakaraica, in potem še s Solene, uslužbenko, ki v letovišče prihaja le ob vikendih – za zabavo. Z Margot, ki ima v tujini fanta, vzpostavi nekakšno prijateljsko razmerje, ki pa je vendarle ves čas tudi na meji erotične avanture. Solene, ki je ravnokar odslovila dva ljubimca, pa Gaspardu vseskozi predstavlja predvsem erotični izziv, le da se zaradi njenih načel razmerje ne realizira že na prvem zmenku. Ko končno pride tudi "prava ljubica", Léna, se stvari tako zapletejo, da Gaspard, ki situacije nikakor ne obvlada, saj ni sposoben sprejeti nikakršne odločitve, s prozornim izgovorom zapusti prizorišče in "pobegne" v normalnost konca poletne zgodbe.

Čeprav je moški dejansko osrednji nosilec pripovedi *Poletne zgodbe*, se v razcepljenosti med tremi ženskami, ki vsaka predstavlja trdno, močno in odločno osebnost z dovolj jasnimi pogledi na svet in lastno pozicijo v njem, izkaže, da nikakor ni sposoben upravljati s svojim življenjem, temveč prepušča stvarjem, "da se razrešijo same".¹² V tako zasnovani pripovedni strukturi, kjer nosilna figura ni "najmočnejša", prihajajo toliko bolj do izraza ženski liki, ki v treh "inačicah" – prijateljska, senzualna in neodvisna – pravzaprav predstavljajo paradigmo ženskosti, kakor jo pojmuje Rohmer. Skozi določene poudarke "ženstvenosti" pa se "razprava" sooča tudi s tremi oblikami ljubezni – prijateljska ljubezen, čutna ljubezen in zaljubljenost, o kateri ves čas teče beseda predvsem v pogovorih med "prijateljema", Margot in Gaspardom. Negotovost glavnega "junaka" v *Poletni zgodbi* pa ne predstavlja samo temeljnega principa "razgaljenja" sodobnega moškega – ali morda celo režiserjevega "razgaljanja samega sebe"¹³, temveč je brez dvoma tudi nadaljevanje linije principa negotovosti, ki ga utelešajo protagonisti vseh *Zgodb štirih letnih časov*. Gre za enega ključnih načinov (pre)živetja sodobnega individuuma, kakor ga vidi Rohmer. Negotovost, ki se kaže tako v odnosu do sveta kakor do sočloveka, se odraža v iskanju smisla, ki je v največji meri posvečeno iskanju "prave ljubezni". Takšnemu posamezniku iz negotovosti ali celo nemoči ponavadi pomaga naključje ali pa komplot, ki ga pripelje v območje izpolnjene ljubezni – *ljubezni-iz-ljubezni*, kakor je definirana v *Zimski zgodbi*. Kadar se to zgodi, imamo opravka z zaključenimi zgodbami in "osmišljenim" življenjem (*Zimska* in *Jesenska zgodba*), kadar pa do izpolnitve ne pride, ostane zgodba odprta in negotovost nič manjša, kakor je bila na začetku "zgodbe" (*Pomladna* in *Poletna zgodba*).

Jesenska zgodba se vsebinsko osredotoča na generacijo, bistveno starejšo od tiste v *Poletni*, tako da so tudi problemi iz "drugega poglavja" življenja, poglavja, ko se je ena izmed njihovih osebnih



zgodb že končala. Zanimivo pa je, da se ti “problemi” v temelju bistveno ne razlikujejo od dilem generacije, ki šele izpisuje prve zastavke svoje zgodbe. Tokrat Rohmer svoje akterje postavi v vinogradni okoliš ob dolini Rhône. Z nosilnima protagonistkama zgodbe, Magali, 45-letno vinogradnico, vdovo in mater otrok, ki so se že osamosvojili, in Isabelle, knjižničarko podobnih let, vendar z “urejenim” družinskim življenjem, se soočimo v trenutku, ko se slednja odloči, da bo očitno osamljeni prijateljici “priskrbela” novega življenjskega sopotnika, saj se ji zdi, da Magali sama ne stori ničesar za to, da bi spremenila svoje samotno življenje. Prek časopisnega oglasa naveže stik s “primernim” potencialnim partnerjem za prijateljico, ki pa je istočasno žrtev spletke s strani sinovega dekleta, ki skuša vzbuditi obojestranski interes med Magali in svojim nekdanjim ljubimcem, profesorjem filozofije. Zapleteno razmerje raznorodnih odnosov, spletk in razkritij se “srečno” izteče v velikem finalu vsesplošnega zadovoljstva in optimističnega pogleda v prihodnost. Brillantna študija odnosov med spoloma pa tudi medgeneracijskih razmerij ter ravni samot(e) ne predstavlja samo enega vrhuncev Rohmerjevega opusa, temveč pomeni tudi (do)končni cineastov že omenjeni sestop iz sfere racionalnega v polje emocionalnega kot ključne preokupacije *Zgodb štirih letnih časov*. Proces “redukcije” se tako izteče v uspešno – morda celo radikalno – nadgradnjo, ki preseneča na eni strani z izjemno “lahkotnostjo”¹⁴ vodenja na prvi pogled komajda rešljivih zapletenih narativnih niti posameznih spletk in čustvenih razmerij, ki nosijo zgodbo, na drugi pa se z deklarativno “odločitvijo” za optimistično zaprtje ciklusa izkazuje presenetljivi humanizem “najbolj zagrizenega ljudomrzneža v svetu filma”, kot ga označuje Valentine Verrocchio. *Jesenska zgodba* tako očitno poudarja, da je tretji Rohmerjev ciklus serija epizod, ki pripovedujejo isto zgodbo z različnimi sredstvi, s katerimi se avtor skuša približati nekaterim nezgrešljivim dilemam eksistenčnih vprašanj sodobnega posameznika, ki pa ne izvirajo več v

predhodnih značilnostih posameznika kot modernističnega eksperimentatorja v intelektualističnem (pre)isk(ov)anju samega sebe, ki se je seveda še kako odražalo tudi v “osebnostnih karakteristikah” protagonistov, temveč v gotovosti najdenja odgovorov, temelječih na prepričanju, da se velike skrivnosti sicer še vedno razodevajo prek neznatnih detajlov, le da ti niso več predmet “čudežnega”. “Čudežnost”, o kateri govori Bonitzer na začetku svoje monografije, tako sedaj ni več neko “zunanje gibalo”, temveč odraz emocionalnih energij posameznikove intimnosti, ki pa seveda v ničemer ne spremeni dejstva, da gre za “... *preblisk, ki vse življenje presvetli s svetlobo večnosti*”.¹⁵

Zaključno vprašanje se samoumevno nanaša na narativna in estetska sredstva, s katerimi naj bi Rohmer izvajal omenjano nadgradnjo, s tem pa seveda tudi na “temeljne misterije” v podobah letnih časov, na katere smo aludirali na začetku pričujočega zapisa. Brez dvoma je sredstev veliko več, kot smo jih sposobni obravnavati na tem mestu, kjer se osredotočamo zgolj na dva pripovedna principa, na katera se strateško “cepi” dilema temeljne skrivnostnosti: na eni strani se postavlja vprašanje strukture – t.j. “odprtosti” ali “zaprtosti” – zgodbe, na drugi pa način stopnjevanja “odprtosti” prizorišč. Ob dilemi odprtih ali sklenjenih zgodb se srečujemo s “standardnim” vprašanjem “izpolnjevanja” gledalčevih želja, o katerem so v danes že legendarnih tekstih razpravljali cineasti in teoretiki kot na primer Pasolini, Tarkovski, Wenders ali Deleuze. Gre za dilemo, ki jo morda najbolje ponazori Wendersovo prepričanje, da zgodbe potrjujejo možnost določanja smisla življenja, kar je natančno opredelil v znamenitem predavanju “Nemogoče zgodbe”, kjer med drugim pravi: “Menim, da so zgodbe v bistvu laži. Vendar pa so neverjetno pomembne za naše preživetje. Njihova artificialna struktura nam namreč pomaga preseči naše najhujše strahove: da Bog ne obstaja, da nismo nič drugega kot neznatni, fluktuirajoči



Zimska zgodba



Zimska zgodba

drobci s sposobnostmi zaznave in zavestjo, vendar izgubljeni v vesolju, ki vseskozi ostaja nedosežno našemu doumetju. Z ustvarjanjem koherence nam zgodbe lajšajo življenje in preganjajo strahove.”¹⁶ Rohmer prav s stopnjo stvarjenja koherence, ki je gledalcu potrebna za “najdenje pomena” in zaupanja v nekakšen primarni red nad kaosom vsakdanjosti, pristaja na obstoj določenega smisla v življenjski “profanosti”, ki ga je v prejšnjem opusu pogosto ironiziral ali celo zavračal, saj je le-tega najraje (raz)isk(ov)al v transcendentnem. Seveda je njegov proces iskanja smisla v vsakdanjosti v sklopu *Zgodb štirih letnih časov* postopen znotraj zgoraj omenjene dvojice sklenjenih oz. odprtih zgodb. Drugi element, s katerim Rohmer sestopa od modernističnega intelektualiziranja k vsakdanjosti emocionalnih dilem, je stopnjevanje “odnosa z naravo”, ki se kaže v izbiranju prizorišč dogajanj, konkretnije pa v razmerju med interierji in eksterierji oz. “zaprtostjo” ali “odprtostjo” prostora, na katerem se odvijajo *Zgodbe*. Seveda sama tehnična termina interier in eksterier ne ustrezata popolnoma dejanskemu vprašanju gradacije “odprtosti”, saj tudi v povsem “zaprtem” filmu, kot je *Pomladna zgodba*, ne manjka eksterierjev, le da so ti praviloma “ujeti” znotraj zaprtih prizorišč, kot na primer ograjen vrt vikenda na podeželju ali okenski okvir, skozi katerega je Rohmer sposoben naslikati izjemno impresionistično podobo.¹⁷ V *Zimski zgodbi* se z “odprtim eksterierjem” srečamo v uvodni sekvenci popolne zaljubljenjske simbioze na morskimi obali in potem le še v sekvenci “ogleda prizorišča”, ko se Félicie odloči, da bo odšla z Maxenceom – v novi dom, iskat možnost novega začetka –, ter v kratkih prizorih simbioze s hčerko. Ti redki prizori pa so dovolj, da nas prepričajo, da s tovrstno odprtostjo prizorišča Rohmer simbolizira raven svobode, ki postaja tudi osrednji gibalni moment nadaljevanja cikla. *Poletna zgodba* je en sam “odprt eksterier”, ki priča, da je raven svobode takorekoč neizmerna, ampak na žalost se je – premladi? – protagonisti ne zavedajo do tiste mere, da bi jo lahko do konca izkoristili. Dokončna simbioza – odprtost prizorišča in sklenjenost zgodbe – in s tem akt osvoboditve se tako izvrši šele v zadnji, *Jesenski* epizodi, ki v simbolnosti vinogradništva kot neposrednega odnosa z naravo govori o obdobju v življenju, ko človek – lahko – postavi določene stvari na svoje mesto in začne “uživati življenje”. Seveda mora biti za takšno “izpolnjenje” izpolnjen prenekateri od pogojev, ki jih je Rohmer neusmiljeno zaostroval skozi misterije predhodnih epizod, tako da zdaj vendarle (do)pusti – ljudem, stvarjem, pa tudi podobam – svobodno zadihati. “Praznovanje življenja” se tako ne odvrti samo na simbolni ravni z zaključno poročno zabavo in komadom, ki opeva življenjsko radost jesenskega časa, ko “zemlja obrodi”, temveč tudi z najdenjem partnerja kot zaključnim dejanjem bega pred samoto, ki je bistveno vodilo negotovosti Rohmerjevih protagonistov. Samota je tisti najtrdovratnejši “notranji sovražnik”, s katerim se Rohmer

spopada skozi celoten cikel in ga seveda lahko premaga le z ljubeznijo, ki je edini verodostojni nasprotnik osamljenosti. Seveda pa Rohmer ne bi bil to, kar je, če bi zanemaril enega svojih bazičnih principov raziskovanja filma, ki smo ga v izhodišču poimenovali problem “zagovora od drugje”. V mislih imamo rohmerjevsko prirejen princip “dela-v-delu”, ki predstavlja metodo raziskave biti filmskega na način “work-in-progress”, kar veliki cinefil – v svojem zadnjem filmu *Angležinja in vojvoda* (*L'anglaise et le duc*, 2001) se je na primer posvetil raziskavi novih vizualnih tehnologij – ohranja tudi v obravnavanem opusu. Elementi, ki jih najdemo v posameznih epizodah, so tako “misterij ogrlice” v *Pomladni*, odlomek Shakespearjeve predstave *Zimske pravljice v Zimski*, “mornarska pesem”, ki jo sklada Gaspard v *Poletni*, in zgodba o Magalijinem specifičnem načinu pridelave specifičnega vina – “*Rada bi dokazala, da lahko Côte du Rhône leži tako dolgo kot Burgogne ...*” – v *Jesenski zgodbi*. Vse to pa so seveda dejavniki, ki v svoji kontrapunktnosti predstavljajo “ozemljitev” filmskega realizma z magičnim, o katerem govori uvodni citat – z “magičnim realizmom” kot drugim imenom za podobo, ki se osvobodi pomena. •

P.S.

Zahvaljujem se Vikiju (za filme) in Elidi (za prevode dialogov).

Opombe

- 1 Pascal BONITZER, *Eric Rohmer*, Slovenska kinoteka, Ljubljana, 1996.
- 2 Ibid., str. 5.
- 3 Ibid., str. 65.
- 4 Gilles DELEUZE, *Cinema 2: The Time Image*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis, 1989, str. 77. Zanimivo, da prav kakor Deleuze tudi Bonitzer v prvi vrsti primera kompleta pomisli na Shakespearja (ki pa je seveda tudi pogosta neposredna Rohmerjeva referenca): “Rohmerjevi filmi so – kljub ‘transparentnosti’, ki jim jo tako pogosto pripisujejo – posejani z lažnimi sledmi, dvoumnostmi, varljivimi videzi: polni so zarot in mahinacij, kot da bi jih ‘montiral’ Jago.” Pascal BONITZER, Ibid., str. 27.
- 5 Ibid., str. 7.
- 6 Pričujoči navedek je zaključna misel v Bonitzerjevi analizi *Pomladne zgodbe*, kjer poleg temeljnih “nosilcev” zgodbe – “skrivnostjo izginule ogrlice” in “ljubezensko spletko” – razkriva še tretjo raven, ki jo poimenuje “opornik vse zgodbe”: “Ta je zapisana v številu Tri, kot opozori Jeanne sama enkrat po tistem večeru, ko je bila z Igorjem na štiri oči, a se mu je spretno izmuznila, ko je torej le za las ali eno vprašanje manjkalo, da se Natašina želja ne bi uresničila. Ta tretja raven, nič manj

skrivnostna kot vse ostalo in močno ambivalentna, zadeva razmerje med Jeanne in velikim odsotnim v zgodbi, o katerem pa se veliko govori – to je njen prijatelj, matematik, imenovan Mathieu. Navsezadnje ni veliko manjkalo, da mu Jeanne ne bi postala nezvesta.” Ibid., str. 38.

Za ilustracijo, ki nam bo prišla prav še v nadaljevanju teksta, navajamo odlomek dialoga, ki sledi zgoraj opisanemu prizoru:

Ivan: “Vidim, da ste daleč stran od tega, kar se trenutno dogaja.”

Jeanne: “Prav v zvezi s tem premišlujem. Poskusila sem se spomniti, na kaj sem pomislila, ko sem rekla žja’.”

I.: “Kakšna transcendentalna misel?”

J.: “Bolj psihološka.”

I.: “In?”

J.: “Ko sem razmišljala, kar pa ni trajalo dolgo, sem ugotovila, da nisem o ničemer razmišljala. Skratka, o nobenih motivih, ki urejajo medsebojne odnose med posamezniki: privlačnost, odbijanje, ljubezen, sovraštvo, prevlada, podrejanje. Skratka, nisem mislila ne na vas ne na Mathieuja, celo nase ne.”

I.: “Pravite, da ste bili spontani?”

J.: “Ne. Sledila sem logiki. Logiki števila tri.”

I.: “V tretje gre rado.”

J.: “To je pregovor. Tu je cela tradicija o številu tri. Trikotnik, silogizem, Trojica, Heglova triada, skratka vse te reči, ki definirajo zaprti svet, ki vpeljejo definitivno in ki morda pomenijo ključ skrivnosti.”

7 Na tem mestu se zdi smiselno opozoriti, da Rohmer striktno ločuje razliko med transcendentalnim in transcendentnim, kar deklarativno poudari v dialogu pri večerji v *Pomladni zgodbi*. Na specifičen cogito rohmerjevskih oseb pa opozarja tudi Bonitzer, ki poudarja, da ta prihaja najbolj na dan v *Moji noči pri Maud* in *Pomladni zgodbi*: “Prevara se pri Rohmerju ne pokaže samo na emocionalnem ali družbenem področju, marveč zadeva celo – in predvsem – transcendentalno percepcijo, in prav v tem pogledu prejme film posebnost, ki spreminja zakone pripovedi.” Ibid., str. 27.

8 Navedeno po Pascal BONITZER, Ibid., str. 11.

9 Ibid., str. 38

10 Takšno pozicijo lahko ilustrira naslednji odlomek dialoga med Félicie in njenim “intelektualnim” ljubimcem Loicom:

Loic: “Nikoli mi nisi rekla, da ga ljubiš.”

Félicie: “Zdaj ti to povem.”

L.: “To je nekaj novega. Zatrjevala si, da boš vedno ljubila samo očeta svoje hčere.”

F.: “Ja, toda obstaja ljubezen in ljubezen. Charlesa sem ljubila. Še vedno ga. Globoko. Maxencea ljubim na drug način. Tudi tebe ljubim. Toda ne iz ljubezni. Tudi Maxencea ne iz ljubezni. Ne ljubim ga zato, ker se rada ljubim z njim. Ne vem, ali me razumeš. Ljubim ga kot moškega, s katerim si želim živeti, obenem pa verjamem, da obstaja moški, s katerim bi raje živela.”

L.: “Ogromno žensk si želi živeti z drugim moškim. Toda ta ne obstaja. To so sanje.”

F.: “Zame so bile te sanje realnost.”

L.: “Je realnost, toda odsotna realnost.”

11 “Ženskost je definirana kot tisto, kar je želeno, zapeljivo in izmikajoče hkrati. Francoski film si nenehno prizadeva ujeti izpolnitev hrepenenja, čeprav se le-ta vedno znova izkaže za nemožno. Od tod tudi izvira predpostavljeno sklicevanje na amour fou.” Emma WILSON, *French Cinema Since 1950: Personal Histories*, Duckworth, London, 1999, str. 51.

12 Gaspard takole utemelji “odločitev”, da bo zapustil prizorišče nerazrešljivih dilem:

Margot: “Odhajaš, ne da bi jima povedal.”

Gaspard: “Pisal jima bom.”

M.: “Kaj jima boš rekel?”

G.: “Resnico. Da sem dobil priložnost kupiti magnetofon in da ima glasba prednost. Pametni puncici sta, razumeli bosta.”

M.: “In če ne bi bilo glasbe, kaj bi storil?”

G.: “Ne vem. Prvič v življenju sem se znašel v takšnem položaju. Doslej so se stvari vedno same razrešile.”

13 Takšno interpretacijo sugerira Valentine Verrocchio, ki v Gaspardu prepozna Rohmerjev alter-ego: “Porodi se misel, da je

Gaspard pravzaprav Rohmerjev drugi jaz minus štirideset let (filmskih) izkušenj. Režiser je svojo celotno kariero posvetil slikanju enega tipa moškega; z gotovostjo lahko danes trdimo, da je ves čas držal zrcalo samemu sebi.” Valentina VERROCCHIO, “Poletna zgodba ali fant in tri dekleta”, *Kinotečnik*, september 2001, str. 11.

14 Izraz, ki se nam zdi izjemno prikladen za opredelitev vzdušja Rohmerjevega finala *Zgodb štirih letnih časov*, si izposojamo pri Simonu Popku, konkretnije pri njegovi analizi *Jesenske zgodbe*. Podrobneje glej: Simon POPEK, “Eric Rohmer: *Jesenska zgodba*”, *Ekran*, št. 1/2, 1999, str. 6-7.

15 Celoten Bonitzerjev razmislek o Rohmerjevih junakih in čudežih se glasi: “Kar zadeva čudež, če ga pričakujejo, je to navadno majhen, neznaten čudež, ki ga resda ne opazijo vsi, vendar je na dosegu roke: modra ura, zeleni žarek ali kaj podobnega – neka bežna pojavitev, preblisk, ki vse življenje presvetli s svetlobo večnosti, veliki finale negotove izkušnje, o kateri je človek prepričan – tako vsaj pripoveduje –, da ga je doletela.” Pascal BONITZER, Ibid., str. 7.

16 Wim Wenders, *The Logic of Images: Essays and Conversations*, Farber and Farber, London, 1991, str. 54.

17 Izraza, ki bi tako še najbolj ustrezala “filmski dejanskosti”, sta “odprti” in “zaprti eksterier”, saj ne govorimo samo o prizorišču zunaj ali znotraj prostora (tudi prizorišča znotraj mestnih ulic, denimo, so “zaprti eksterier”), temveč o dopuščanju pogledu kamere oz. gledalca, da uzre daljavo, pokrajino, obzorje, da torej oko svobodno zatava v neizmerno.