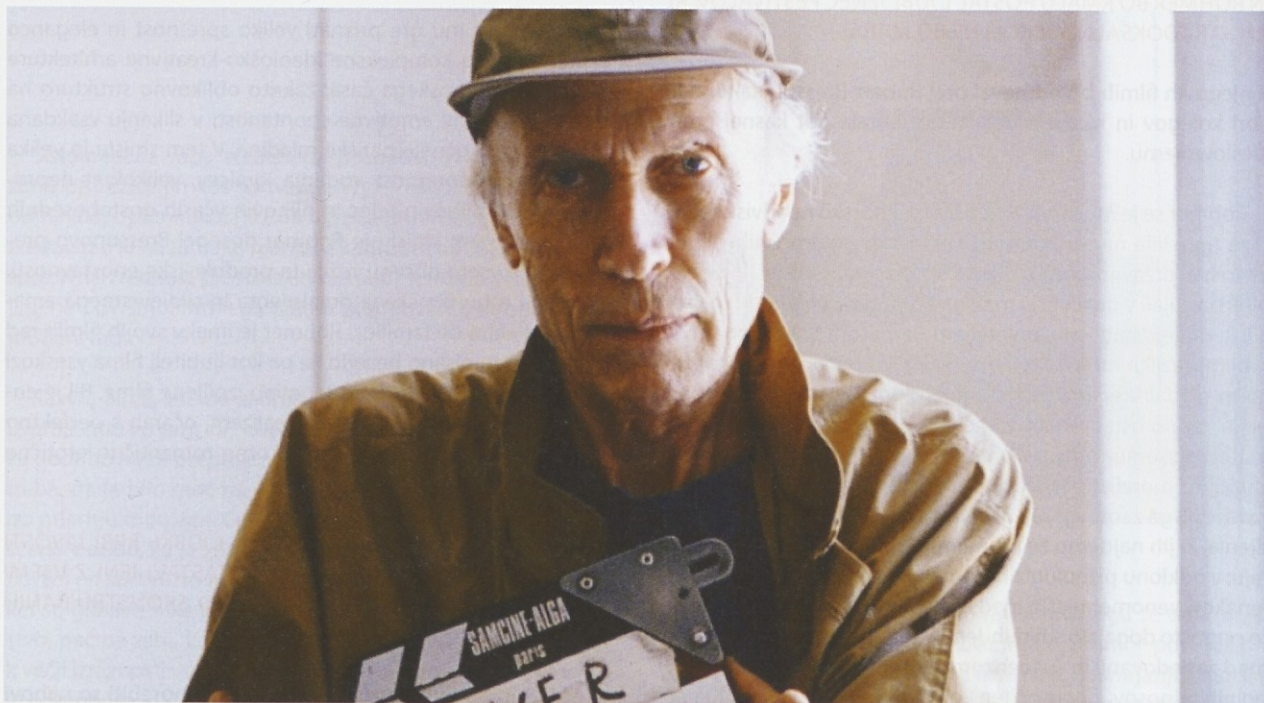


In memoriam: Éric Rohmer

(20. 3. 1920 – 11. 1. 2010)

Nedostopen, hladen človek, ki je znal odkrivati čustva

Jože Dolmark



Rohmer je bil nedvomno »zelo francoski« cineast, avtor, ki je predstavljal »kanonsko formo francoskega filma« oziroma »zelo francosko pojmovanje filmske umetnosti«, so ob njegovi smrti zapisali v časniku Le Monde. V tem smislu je bil klasik in romantik, razumen in ikonoklastičen, lahkoten in resen hkrati, sentimentalni in moralističen in ustvaril je nek svoj zelo osebni rohmerjevski slog, ki je in bo zaznamoval sodoben film. Nikoli se ni bavil s političnimi ali provokativnimi temami, kar so tako pogosto počeli novovalovci. V svojih treh velikih ciklih, poimenovanih *Šest moralnih zgodb*, *Komedije in pregovori* ter *Štirje letni časi* je bil zadržan in racionalen v podajanju estetskega sveta, ki je bil vedno tudi čuten, čeravno v sozvočju s principi velikih evropskih mislecev 18. stoletja, ki jih je zelo spoštoval. Od tod se je tudi nalezl zelo osebnega življenjskega sloga zadržanega in nedosegljivega človeka, ki je le redko govoril o sebi in svojem delu, malo se je vedelo o njegovem zasebnem življenju, ni maral festivalov in vsakršnih mondenosti. Bil pa je tudi pisec, teoretik in univerzitetni profesor (doktoriral je s čudovitim delom *Organizacija prostora v Murnauovem Faustu* [L'organisation de l'espace dans

le Faust de Murnau]), ki je predaval na Sorboni in v obdobju novega vala nekaj časa tudi urejal znamenito revijo Cahiers du cinéma. S Claudom Chabrolom je napisal prvo in slavno monografijo o Hitchcocku.

Maurice Schérer, kot se je v resnici imenoval, je pričel kariero kot gimnazijski profesor nemškega jezika in kulture na severovzhodu Francije, od koder je izvirala družina. Po vojni se je preselil v Pariz, kjer je začel pisati. Rad je hodil v kino, vodil je kinoklub v pariški Latinski četrti ter se kmalu znašel v krogu kinotečnih cinefilov, ki so začeli sodelovati z leta 1951 ustanovljeno revijo Cahiers du Cinéma. Bil je najstarejši med nadobudnimi mladci (Truffaut, Godard, Chabrol, Resnais, Rivette ...), vendar pa prvi, ki je začel snemati kratke filme. Svoj celovečerni prvenec *Znamenje leva* (Le signe du lion, 1959) je posnel istega leta kot mladi François Truffaut, ki je s *400 udarci* (Les quatre cents coups, 1959) triumfirал na festivalu v Cannesu in s tem odprl sijajno obdobje novega vala. Rohmerjev film je zaradi distribucijskih zapletov prišel v kina šele čez tri leta in nasploh se je med vsemi novovalovci uveljavil najpozneje

– ko je bil prvi udarni val že nekako mimo – s filmom *Moja noč pri Maude* (Ma nuit chez Maude, 1969).

To je čas, ko Rohmer s prvim ciklom *Moralnih zgodb* zasnuje avtorsko poetiko, ki bo daleč od estetsko-ideološke militantnosti Godarda in tudi mladega Truffauta.

V NJEGOVIH KOHERENTNIH, STROGIH IN ELEGANTNIH PRIPOVEDIH SE BODO GRADILI AVTONOMNI FILMSKI PROSTORI, KI BODO NAŠLI MESTO PRI ZAHTEVNI AVTORSKI PUBLIKI, IN ROHMER BO KMALU POSTAL LJUBLJENEC FESTIVALOV, KI JIH PARADOKSALNO NIKOLI NE BO MARAL.

V njegovih filmih bo odmeval prej Robert Bresson kakor nalogi kolegov in njegova dela bodo utirala pot kasnejšemu Kieslowskemu.

Rohmer se je *Moralnih zgodb* lotil z avtorsko neodvisnostjo, ki je temeljila na skromnih in natančnih predračunih mimo vsakršne državne pomoči. Tako so od leta 1962 vsi njegovi filmi nastajali v produkciji malega podjetja *Les Films du Losange*, ki ga je ustanovil s prijateljem Barbetom Shroederjem. S svojimi različnimi aktivnostmi pisatelja, pedagoga, filmskega in gledališkega režiserja, muzikologa, kritika in teoretika pa je vedno ostal zvest natančnemu in koherentnemu kinematografskemu delu, svoj navdih je našel znotraj francoske katoliško-moralistične filozofske miselnosti v viziji človeka in narave, ki ga zaobhaja, a mu vendar dopušča trenutke razsvetljenja, ki jih najdemo že pri neorealizmu in Robertu Rosselliniju; v odklonu psihologiziranja na račun simbolne ikonskosti junakov, venomer ujetih med ironijo in dramskim, kakor se je to pogosto dogajalo v filmih Jeana Renoira, in vedno razpetih med zasledovanji in suspensom v uporabi geometrično-simbolnih odnosov, kjer je očiten vpliv Alfreda Hitchcocka. Kar se tiče filozofskih referenc, sta tu Kant in Pascal, prvi z osnovnimi premisami o lepem in o omiki okusa, drugi s svojo uravnoteženostjo med poezijo in geometričnimi navzkrižji. Potem pa še francoska klasična dramaturga Corneille in Racine ter nazadnje vsa očarljiva igra prevar, dvoumnosti in maskiranja, ki jo najdemo pri Marivauxovih junakih.

Znotraj tega raznovrstnega bivanjskega, osmišljenega in čutnonazornega humusa izraža Rohmer svoj koncept modernosti, nekakšno vrsto ciklične projekcije univerzalnih konstant splošnega smisla, kjer se venomer določena ljudska usoda izpeljuje v delovanju nekega višjega vitalnega cikla.

Osnovna lastnost Rohmerjevega kina je v neki zelo enostavni paradigmi. Vsak njegov film lahko vidimo in razumemo kot neskončno variacijo ene same teme o privlačnosti-odbojnosti strasti, analizirane po metodi filozofsko-moralističnega traktata 18. stoletja, dopolnjenega z ostrino skrbi do bogate geometrije zapletov in pripovednih zank. Gre za neko vrsto *Comédie humaine* strasti, pomočenih v katoliške vizije strogosti, kjer se zaupanje v usodo meri s parametri odpuščanja

in previdnosti znotraj skrbno zaprtega sveta, kjer ni prostora za revščino in smrt, prestopništvo ali bolezen. Vselej gre za skoraj utopičen svet, čeravno teritorialno francoski svet ljudi na počitnicah ali v nekem njihovem prostem času, kjer se za razliko od utopičnih filozofov ljubezen skorajda nikoli ne spremeni v skupni užitek, marveč v pravilo, ki ga upravljajo sunki med ravnotežjem in nestabilnostjo. Vedno gre za neka orkestrirana gibanja med telesom in duhovnostjo, znotraj katerih se odmerjajo čistost in zasluge junakov napram določeni etiki pripovedi.

Nedvomno mu gre priznati veliko spretnost in eleganco v prikazovanju kompleksne ideološko-kreativne arhitekture prostorov in filmskega časa, zakrito oblikovno strukturo na rovaš neverjetne emotivne spontanosti v slikanju vsakdana francoske ali točneje pariške mladine. V tem smislu je velika tudi njegova spretnost vodenja igralcev, velikokrat neprofesionalcev, njihovih teles in njihovih včasih gostobesednih dialogov. V tem smislu je Rohmer dosegel Bressonovo preprostost v vsem obsegu režije in produkcijske enostavnosti. Nekaj na robu filmskega dokumenta in svojevrstnega amaterskega »film de famille«. Rohmer je imel v svojih filmih rad govorjeno in pisano besedo, je pa kot ljubitelj filma vseskozi občudoval tudi žanrske in slogovno izpiljene filme. Bil je enkraten v svojem zanimanju za realizem, očaran s perfektno eleganco dialoške drame in lahkotne romantično erotične komedije.

ROHMERJEVI FILMI SO NAVKLJUB LJUBKI BRBLJAVOSTI VSESKOZI DRAMATURŠKO SIJAJNO ZASTAVLJENI Z VSEMI MOŽNIMI PRIPOVEDNIMI TRIKI TRDNO SKONSTRUIRANIH FILMOV.

Morebiti govorijo vedno o isti zgodbi, morebiti so njihovi junaki ujeti v okoliščine, v katere se pusti ujeti njihova omahljiva eksistenca. Morebiti govorijo preveč in morebiti ne vidijo tistega, kar bi morali. Stalno jih v njihovi samozadostnosti in samovšečnosti nekaj rahlo spodmika in dopušča verigo zmot. Vendar je na koncu zgodba (ali v Rohmerjevem primeru film) stvar nečesa, kar je vedno igra dvoumnosti in takrat je vedno težko vedeti ali videti čezenj. Rohmerjev filmski učitelj André Bazin bi se s tem bržkone strinjal. Film je navkljub faktičnemu ontološkemu realizmu istočasno tudi nekaj več, nekaj kar odpira različnost interpretacij v carstvu dvoumnosti. Film je vedno tudi skrivnost za vrati in tisto izven kadra.

V osemdesetih letih sem imel srečo poslušati Rohmerjeva predavanja na Sorboni. Bil je izreden predavatelj. Ob tem pisanju sem se spomnil tudi na njemu ljubelega Sainte-Beuvea in na njegovo misel, da je bolje nikoli srečati človeka, čigar delo občudujemo. Rohmer je bil visok in bled človek, zelo zaseben. Zame bo ostal večno mlad in prijazen že zastran tega, kako enkratno je znal opazovati sentimentalne igrice ljudi in poezijo slehernega življenja.