

Eric Rohmer van A tot Z

Adolescenten 'Ik hou niet van personages die zichzelf niets te verwijten hebben.' Misschien dat deze uitspraak van Eric Rohmer verklaart waarom er zoveel adolescenten in zijn films rondlopen. Meer dan wie ook maken adolescenten fouten; hun leven bestaat uit een aaneenschakeling van onhandige, soms zelfs ronduit verkeerde beslissingen. Gezien het citaat is het echter frappant dat Rohmer de jongeren in zijn films zichzelf zelden verwijten laat maken. Ze stapelen fout op fout, maar stappen daar even gemakkelijk overheen. Hoezeer ze ook op zoek zijn, aan zelfonderzoek zijn ze nog niet toe. Ze wanen zich het centrum van de wereld. Het leven draait om hen. De verwijten komen pas achteraf, na afloop van de film. Ze zouden zichzelf eens terug moeten zien, die personages van Rohmer - hoe druk ze doen om aandacht te trekken, hoe ze koketteren met hun verdriet, hun eenzaamheid, hoe ze zich met leugentjes om bestwil door een turbulente jeugd manoeuvreren. Ze zouden zich in eerste instantie doodschamen, maar daarna hopelijk ook, net als de toeschouwers tijdens de film, moeten glimlachen om die typische combinatie van potsierlijkheid en kwetsbaarheid.

Le Beau mariage 'Van LE RAYON VERT hou ik het meest, maar de film die ik in mijn hart heb gesloten, is LE BEAU MARIAGE. Die zag ik als volwassen vrouw met een kind van vier. Een scène van de film staat me nog steeds glashelder voor ogen: het moment waarop de jonge actrice, Béatrice Romand, in het kantoor staat van een wat oudere advocaat (André Dussolier). Zij denkt dat hij op haar valt en misschien wel met haar wil trouwen. Eigenlijk weet ze het bijna zeker, want hoe moet ze anders die liefdessignalen van de advocaat verklaren? En terwijl zij daar zo staat te klungelen, moest ik vreselijk blozen, mijn wangen werden rood en warm. Niet omdat ik me identificeerde met een meisje van pakweg twintig, maar omdat ik mezelf herkende in haar onhandigheid. Ook als volwassene kun je datzelfde gekke gedrag vertonen als je verliefd bent of geconfronteerd wordt met een situatie die je niet beheerst. De films van Rohmer heffen even het verschil op tussen jong en oud. En dat is heerlijk.' (Heddy Honigmann, regisseuse van films als METAAL EN MELANCHOLIE, TOT ZIENS EN O AMOR NATURAL)

Cahiers du Cinéma In 1951 komt Rohmer de redactie versterken van de *Cahiers du Cinéma*, een jaar eerder opgericht door André Bazin. Vanaf 1957 zou hij er zelfs als hoofdredacteur werkzaam zijn. Zo'n tien jaar ouder dan zijn collega's Truffaut, Godard, Chabrol en Rivette, en met ervaring als criticus bij het gerenommeerde *La revue du cinéma*, vindt Rohmer bij de *Cahiers* zijn ware medestanders. Films maken en over films schrijven worden er opge-

Eric Rohmer mag dan net zevenenzeventig jaar zijn geworden, hij filmt nog altijd. Binnenkort komt het derde deel uit van zijn serie *Contes des quatre saisons*, CONTE D'ÉTÉ. Een zomerfilm die zich naadloos voegt in het omvangrijke oeuvre van de man die altijd zijn eigen weg is gegaan en zich nooit iets heeft aangetrokken van wat voor trends in het filmmaken dan ook. Wat alleen maar wil zeggen dat Rohmer een filmmaker is die weet wat hij wil.

Dat wist hij al toen hij begin jaren zestig het eerste idee ontwikkelde voor de reek *Six contes moraux*. Weliswaar had hij daarvoor al een aantal (korte) films gemaakt, maar het is met die reeks dat Rohmer zijn favoriete onderwerp vindt - jongens en meisjes, en wat zoal tussen hen kan gebeuren. Ook zijn karakteristieke stijl tekent zich daar reeds af. Het is een stijl die zich niet

Gesprek met Eric

opdringt maar zich dienstbaar maakt aan het verhaal en de personages; een stijl waarin de schoonheid van het beeld minder belangrijk is dan de waarachtigheid ervan. Hetgeen niet betekent dat de filmmaker zich er met een jantje-van-leien vanaf maakt. Integendeel. Alles moet heel precies uitgedrukt worden opdat het er zo natuurlijk mogelijk uitziet.

Met LES NUITS DE LA PLEINE LUNE, het vierde deel van zijn tweede reeks *Comédies et proverbes*, vindt Rohmer de perfecte balans tussen controle en verrassing. Geen shot is te veel, elk kader vertelt

precies wat het moet vertellen. In de films die hierop volgen wordt Rohmers stijl losser. Hij laat de teugels vieren en probeert nieuwe vormen uit.

In een tijd waarin films aldoor groter, duurder en spectaculairder lijken te worden, bewijzen de films van Eric Rohmer dat het ook nu nog anders kan. Dat je om een sprankelende film te maken geen cranes, dolly's of special-effects nodig hebt. Dat je genoeg hebt aan een paar acteurs en een kleine verhaallijn. 'Filmmaken is simpel.

Mensen hebben er vaak plezier in het moeilijk te maken, maar in feite is het heel eenvoudig.'

Rohmer heeft gelijk. Zijn films bewijzen het.

Van 5 juni tot 3 juli vindt in het Nederlands Filmmuseum een groot retrospectief plaats van Rohmers werk (*Eric Rohmer: regisseur van schijnbewegingen*). Een selectie hiervan zal tot eind 1997 in verschillende filmhuizen in den lande vertoond worden. Ter gelegenheid van dit retrospectief een bespreking van Rohmers meest recente film, CONTE D'ÉTÉ, een abc over de maker en een verslag van het gesprek dat *Skrien* in Parijs had met de maestro.

Nanouk Leopold en Patricia Pisters



Etnoloog van eigen land

Rohmer



vat als 'twee aspecten van dezelfde activiteit' – al is Rohmer dan de enige die een film heeft gemaakt. Wanneer enkele jaren later ook de andere critici films gaan maken, beginnen hun ideeën over filmkritiek steeds verder uiteen te lopen. In tegenstelling tot Godard en Rivette blijven Rohmer en Truffaut het baziniaanse gedachtegoed trouw. In 1963 keert Rohmer het blad, dat de meer politieke lijn van Godard wil voortzetten, definitief de rug toe.

Dagelijks leven Rohmer filmt het dagelijks leven zoals hij alles filmt: *en passant*. De mensen, de straten, de gebouwen: ze zijn er en ze zijn er niet. Een uitzondering hierop vormt de parkscène uit *LA FEMME DE L'AVIATEUR*. Beelden van voorbijgangers doorsnijden daar de dialoog van de twee personages. Het verliefde stelletje, het oude baasje, de moeder met haar kinderwagen – ze krijgen allemaal een eigen shot. De ambiance van het park in combinatie met een lekker lentezonnetje moet Rohmer vrolijk hebben gestemd en tot vrijgevigheid hebben verleid.



Elizabeth De naam van een korte novelle die Rohmer schreef in 1946 onder het pseudoniem Gilbert Cordier.

Franse actrices 'Franse actrices? Net als de Franse film: ze lijken allemaal zo op elkaar. Als er in een film twee meisjes meedoen, heb ik moeite ze uit elkaar te houden.' (Rohmer in een interview met Ab van Ieperen, *Vrij Nederland*, 12-9-1987)

Godard en de nouvelle vague De eerste film die Rohmer in zijn *Cahiers*-tijd maakte, in 1951, was het op 16-mm gedraaide *CHARLOTTE ET SON STEAK* met in de hoofdrol zijn *Cahiers*-collega, Jean-Luc Godard, die een tweetal vrouwen probeert te versieren die zich *off-screen* bevinden. Godard, wiens films net als die van Rohmer en de andere *Cahiers*-jongens in de annalen zijn weggezet als de *nouvelle vague*, begint zijn filmcarrière pas zo'n zeven jaar later. Tussen zijn films en die van Rohmer ligt een wereld van verschil. Tegen de experimenteerlust van Godard steekt het werk van Rohmer eerder braaf en traditioneel af. En konden de films van Godard zich verheugen in een grote populariteit, die van Rohmer brachten slechts een kleine groep toeschouwers in verrukking. Dat het enthousiasme voor Rohmers films is gebleven terwijl de films van Godard nu met moeite hun weg naar het publiek vinden, laat zien dat er toch nog gerechtigheid bestaat.

Humor Zoals een kachel een kamer verwarmt, zo doorstraalt de humor van Rohmer zijn films. Grappen maakt hij zelden, maar dubbelzinnig is hij altijd. Zijn helden en heldinnen zijn aandoenlijke kleine tobbers, goed noch slecht, onhandig schipperend tussen ideaal en prak-

Om vijf uur hebben we afgesproken bij Dame Tartine, het café naast Centre Pompidou waar een van de ontmoetingen uit *LES RENDEZ-VOUS DE PARIS* van Eric Rohmer zich afspeelt. Op het terras in de voorjaarszon bereiden we ons voor op het gesprek dat we morgen met de regisseur zullen hebben. We spreken over de *Six contes moraux* en de mannelijke hoofdpersonages die allen, vlak voordat ze een partner kiezen, een andere vrouw tegenkomen die hen aan het denken zet. We volgen de gedachtesgangen van de meisjes uit de *Comédies et proverbes*: Sabine uit *LE BEAU MARIAGE*, Pauline en Marion uit *PAULINE À LA PLAGES*, Louise uit *LES NUITS DE LA PLEINE LUNE* en vele anderen. Het is alsof we ze kennen, hun ervaringen delen. Ongemerkt belanden we in een gesprek over relaties, keuzes en visies op het leven en overvalt ons het gevoel zelf in een Rohmer-film te zijn beland. Het wordt zeven uur en we verwachten bijna dat Esther, Aricie, Horace en de versierder van *les rendez-vous de sept heures* het terras opkomen. We lopen naar de metro en gaan naar een vriendin om *L'AMI DE MON AMIE* opnieuw te bekijken. Ook nu weer praten we over de mensen op het scherm en wisselen we persoonlijke ervaringen uit. Rohmers films en het leven lijken in elkaar over te lopen.

Op locatie

De volgende dag gaan we naar het kantoor van Les Films du Losange waar het bureau van Rohmer gevestigd is. We ontmoeten een lange, tanige man van in de zeventig die het geven van interviews blijkbaar ziet als een vervelende bijkomstigheid van het filmvak en in eerste instantie weinig toeschietelijk is. Dat Rohmer het druk heeft met de voorbereidingen voor de laatste film uit zijn serie over de vier seizoenen, speelt ongetwijfeld een rol bij zijn aanvankelijke stugheid. *CONTE D'AUTOMNE* zal, gezien zijn gevoel voor authenticiteit, in de herfst worden opgenomen. Het verhaal speelt zich niet in Parijs af. Waar wel zal worden gedraaid, verraadt Rohmer niet. Niettemin kunnen we er zeker van zijn dat *CONTE D'AUTOMNE*, net als al zijn andere films, ergens op locatie in Frankrijk zal worden opgenomen. *Eric Rohmer*: 'Er zijn in Frankrijk ontzettend veel mooie plekken die ik min of meer intuïtief kies. Ik maak geen gebruik van professionele locatiescouts. Vrienden of bekenden vertellen mij over een bepaalde plek. Ik ga er heen en maak vrij snel een beslissing. Eigenlijk is iedere plaats interessant. Ik wil zoveel mogelijk verschillende gebieden en hun bewoners in kaart proberen te brengen. In *LA COLLECTIONNEUSE* was dat de Middellandse Zee en in *CONTE D'ÉTÉ* Bretagne. De bekende Franse etnoloog en groot filmmaker, Jean Rouch, was een van mijn leermeesters. Hij was bovendien een van de pioniers van de *nouvelle vague*. Zoals hij Afrika doorzocht, zo exploreer ik Frankrijk. Ik ben (net als de



Rohmer bij de opnamen van 'Le beau mariage'

etnologue Margot in CONTE D'ÉTÉ die in Bretagne haar onderzoek doet) een etnoloog van eigen land. De locaties en persoonlijkheid van de acteurs zijn erg belangrijk voor de ontwikkeling van het personage en het verhaal. Hoewel de grote lijnen van het scenario al bekend zijn voordat ik mijn oog op een bepaalde plaats heb laten vallen, wordt het pas geschreven wanneer ik weet waar en met wie ik ga draaien. De organisatie van de ruimte en de acties van de personages zijn met elkaar verbonden.'

Ruimte

Vaak worstelen de personages in de films van Rohmer met morele dilemma's of bevinden zij zich in een situatie die hen tot nadenken en handelen dwingt. Nooit krijgen we echter een bepaalde visie opgedrongen. Zelfs in de vroege *Six contes moraux*, waar het expliciet om de moraal gaat, is er geen enkel ethisch oordeel te ontdekken. Ondanks het feit dat Rohmer in de jaren vijftig en zestig onder meer als hoofdredacteur van *Cahiers du Cinéma* veel kritieken heeft geschreven, wil hij evenmin een uitspraak doen over andere regisseurs, in ieder geval niet wanneer ze na 1960 films zijn gaan maken. Wat hij vindt van hedendaagse filmmakers als Tsai Ming-liang of Aki Kaurismäki, net zulke eenlingen als hijzelf, komen we dus niet te weten. We proberen het via een omweg en vragen hem naar zijn mening over

Krzysztof Kieslowski's *Dekaloog*-serie in relatie tot zijn eigen *Six contes moraux*. Rohmer: 'Een auteur van een film, roman of toneelstuk moet de toeschouwer de ruimte geven om een eigen oordeel te vellen. André Gide zei ooit: *'il ne faut pas juger'* – men mag niet oordelen. Dat mijn werk heel anders is dan dat van Kieslowski, mag duidelijk zijn. Meer wil ik er niet over zeggen. Kieslowski is zijn weg gegaan, ik ga de mijne. Dat geldt overigens ook voor de filmmakers van de *nouvelle vague*. In het begin hielpen we elkaar bij het maken van onze films, daarna vond iedereen zijn eigen stijl.'

'De hedendaagse Amerikaanse cinema ken ik niet goed genoeg om er een uitspraak over te doen, het kan best dat de toeschouwer daar meer in een bepaalde richting wordt geduwd. Wat de klassieke Hollywood-films betreft kan ik zeggen dat de toeschouwer daar wel de ruimte kreeg om zelf te oordelen. Neem de cinema van Howard Hawks. Het verhaal kan meestal op meerdere manieren worden geïnterpreteerd; de held blijkt vaak niet zo'n held te zijn. Dat is bijvoorbeeld het paradoxale gegeven van SERGEANT YORK, een film over een pacifist die oorlog voert. Het is onmogelijk te zeggen of het een film is over vrede of over oorlog, juist vanwege de morele complexiteit van het probleem oorlog.'

'Waar het mij in mijn eigen films in eerste instantie om gaat zijn de personages. Personages waar ik belangstelling voor heb en waar ik in geloof. Als auteur respecteer ik mijn personages. Het gaat er niet om ze in een bepaalde richting te duwen. Ik hou van al mijn personages, er staan in mijn films geen goede personages tegenover slechte, en er is geen enkel personage dat ik verkies boven een ander.'

'Net zomin als ik de voorkeur geef aan een bepaald personage, beperk ik me tot een mannelijk of vrouwelijk standpunt. Het is onmogelijk te zeggen of cinema mannelijk of vrouwelijk is. Het is beide. De keuze voor het mannelijke perspectief in de *Six contes moraux* en een vrouwelijke visie in de *Comédies et proverbes* heeft te maken met het willen aanbrenge van een eenheid in de serie. In de *Contes de quatre saisons* is dat ook zichtbaar. In CONTE D'HIVER ging het om een vrouw en drie mannen, en in CONTE D'ÉTÉ om een man en drie vrouwen. Daar moet verder niet veel achter gezocht worden. Het gaat om de harmonie in de structuur en niet om een psychologische omslag.'

Natuurlijk spel

Het spel van de acteurs in de films van Rohmer is dikwijls zo natuurlijk dat het soms lijkt alsof ze zichzelf spelen. Van Béatrice Romand, Sabine in LE BEAU MARIAGE, is het zeer goed voorstelbaar dat ze in het dagelijkse leven ook zo eigenwijs en vastberaden is. En Marie Rivière die Delphine speelt in LE RAYON VERT, zal zelf

tijk. Rohmer tekent ze met de glimlach van een man op leeftijd. De menselijke situatie mag dan hopeloos lijken, ze is niet ernstig.

Immanuele Een film van Rohmer uit 1968 met in de hoofdrol Brigitte Bardot. De film heeft het witte doek nooit gehaald omdat la Bardot zich niet kon vinden in de eindmontage van de naaktscènes.

Jaargetijden Met uitzondering van CONTE D'HIVER EN MA NUIT CHEZ MAUD, waarin het nadrukkelijk winter is en zelfs sneeuwt, spelen Rohmers films zich af in de lente en de zomer. De jaargetijden van de jeugd, van jong zijn. Waarin de natuur ontluikt en het leven zich buiten afspeelt. Liefst *dans le campagne*, waar meisjes ruiken aan bloemen of luisteren naar de stilte van de natuur, zoals in *l'Heure bleue*, het eerste deel van QUATRE AVENTURES DE REINETTE ET MIRABELLE, die ene minuut heel vroeg in de morgen, voordat de vogels ontwaken.

Katholicisme Door zijn collega's bij de *Cahiers* werd Rohmer er om uitgelachen, maar zelfs in de jaren zestig toen alom werd gespot met God en gebod, bleef Rohmer vasthouden aan zijn katholieke geloof. Met uitzondering van MA NUIT CHEZ MAUD komt de geloofskwestie echter nooit expliciet in zijn films aan de orde. Wel zou je de thematiek weerspiegeld kunnen zien in de overgave en vasthoudendheid waarmee sommige van Rohmers personages hun doelen nastreven. Félice bijvoorbeeld, in CONTE D'HIVER. Door een ongelukkige vergissing is ze het contact met haar grote liefde verloren. Haar omgeving raadt haar aan een ander te zoeken, maar Félice blijft hem trouw, zoals je volgens de Franse filosoof Pascal ook moet aannemen dat God bestaat omdat je alles wint als je gelijk hebt en niets verliest als dat niet zo blijkt te zijn. Na vijf jaar wachten, geschiedt het wonder. Félice wint en komt haar geliefde in de bus tegen.

Luchini, Fabrice; ofte wel Logica 'Ze keek me aan, en ik meende haar blik te herkennen. Maar ik moet toegeven: elke keer dat een vrouw me aankijkt, krijg ik een déjà-vu gevoel. Om de - wellicht - eenvoudige reden dat de blik van een vrouw op een man zo geladen is met het eeuwig vrouwelijke dat elk individualisme daardoor wordt uitgewist. [Staart in de verte] Het is niet zozeer een vrouw, het is de vrouw die mij aankijkt.' [Leunt achterover en glimlacht tevreden] (Fabrice Luchini in de rol van de zich door het leven heen babbende Octave uit LES NUITS DE LA PLEINE LUNE)

Meisjes 'Het treurige is dat mijn meisjes zo lastig emplooi kunnen vinden in films van anderen.' (Rohmer in een interview met Ab van Ieperen, *Vrij Nederland*, 12-9-1987)



ook wel zo gevoelig en idealistisch zijn. In CONTE DE PRINTEMPS wordt het personage van Jeanne, docente filosofie, gespeeld door Anne Teyssède die ook werkelijk filosofie heeft gestudeerd. Melvil Poupaud, Gaspard in CONTE D'ÉTÉ, is weliswaar inmiddels een bekend acteur in Frankrijk, maar hij moet toch echt gitaar kunnen spelen om in een Rohmer-film geloofwaardig te kunnen zijn. Hoe gaat Rohmer met zijn acteurs om? Rohmer: 'Ik vraag nooit aan mijn acteurs om compleet anders te zijn dan in hun dagelijks bestaan. Maar tegelijkertijd wil ik niet dat ze precies zijn zoals ze zijn, ze worden immers in situaties geplaatst die verschillen van hun eigen omstandigheden. Het interesseert ook geen enkele acteur zichzelf te spelen. Niettemin ben ik ervan overtuigd dat het spel beter is wanneer een acteur zo natuurlijk mogelijk is. Vooral in film is dit belangrijk. In het theater kan een acteur beter afstand doen van zijn eigen persoonlijkheid. In film zie je dat zelfs heel grote acteurs op zichzelf blijven lijken: de gebaren, de intonatie et cetera. Tegelijk kunnen ze veel verschillende personages geloofwaardig maken. Die combinatie van authentiek gedrag in harmonie met het fictieve personage dat ze moeten neerzetten, dat is wat ik zoek in acteurs.'

'De manier waarop ik met acteurs werk is afhankelijk van hun karakter. Er zijn acteurs die heel spontaan hun rol aanvoelen en die je gewoon moet vertrouwen. Er zijn er ook die iets meer begeleiding vragen. Ik heb geen speciale of vaste methode daarvoor. In ieder geval wordt er weinig geïmproviseerd in mijn films. Een uitzondering als LE RAYON VERT daargelaten. Mijn teksten schrijf ik geruime tijd voor de opnamen. Zo kunnen de acteurs vertrouwd raken met hun tekst en die helemaal eigen maken. Wanneer we samen een tekst lezen en een acteur moeilijkheden heeft met een bepaald woord of een bepaalde zin, dan pas ik dat aan. Mijn tekst is niet heilig, maar de inbreng van de acteurs blijft beperkt. Ik geef ook uitleg bij de tekst. Een acteur kan bepaalde passages niet begrijpen of een verkeerde intonatie gebruiken, terwijl er een groot verschil kan zitten tussen een vragende of een bevestigende intonatie. Soms verrast een acteur me, zeker wanneer ik mijn films terug zie, wat ik graag doe. Fabrice Luchini is bijvoorbeeld een acteur om wie ik erg moet lachen, die speelt mijn teksten zo dat ze grappig worden.' 'Nadat de acteurs hun tekst kennen, volgen de repetities. Het liefst op locatie. Als de film in Parijs speelt, is dat eenvoudig. Voor CONTE D'ÉTÉ daarentegen hebben we eerst acht dagen lang diverse locaties in Bretagne bekeken. Vervolgens hebben we daar bijna alle scènes gerepeteerd en op video opgenomen. Tijdens de repetities maak ik de découpage. Ik zie pas op locatie hoe het verhaal precies gefilmd zal worden; ik heb nooit alles van tevoren op papier staan. Het spel van de acteurs blijft het belangrijkste. Meestal vraag ik ze gewoon met acteren te beginnen, ze zijn



Rohmer bij de opname van 'Conte d'été'

intelligent genoeg om invulling te geven aan de teksten. De camera komt pas in tweede instantie. De acteurs weten dan ook niet waar de camera staat. De camera moet onzichtbaar blijven.'

Conventies

De films van Rohmer zien eruit alsof al het gefilmde materiaal wordt gebruikt. Dat hij de decoupage pas tijdens de repetities maakt, lijkt zeer efficiënt. De keuzes zijn vaak opvallend. Zo richt Rohmer in *LE BEAU MARIAGE*, als Sabine en Edmond (André Dussolier) met elkaar in gesprek zijn, de camera op een van hen in plaats van het klassieke shot-tegenshot te gebruiken. Terwijl we de stem van Sabine horen, zien we Edmond met aandacht luisteren, terwijl het niet duidelijk wordt wat hij denkt. *Rohmer*: 'De decoupage vooraf vind ik veel belangrijker dan de montage achteraf. In de montage gaat het slechts om de details, ook al kunnen die heel belangrijk zijn. Hoewel ik niet zelf monteer, bewaak ik nauwlettend wat er gebeurt. Degene die de montage uitvoert, heeft niets in te brengen, hooguit vraag ik hem om advies. Ik kan niet begrijpen dat er filmmakers zijn die de montage aan iemand anders overlaten, zeker niet in de gevallen dat die heel belangrijk is, zoals voor de dialoog in *LE BEAU MARIAGE*. Ik heb beide personages helemaal gefilmd en tijdens het monteren heb ik pas een keuze gemaakt. Soms zijn de reacties van degene die luistert immers interessanter dan het gezicht van degene die praat. Een goede acteur weet even goed te luisteren als te spreken. Ik vraag dat niet van de acteur, ik film het en

bekijk later hoe het uitwerkt.'

'Aan het geluid voeg ik in de montage nooit iets toe. Alleen in het begin van mijn carrière, met *LA COLLECTIONNEUSE*, heb ik om technische redenen geen direct geluid gebruikt; daarna heeft dat zich nooit meer voorgedaan. Ik hou ook niet van filmmuziek, dat is een conventie. In *LE RAYON VERT* en in *LE CONTE D'HIVER* loopt er een muzikaal motiefje over de beelden heen. Maar dat is eerder uitzondering. Als er muziek voorkomt in mijn films, dan komt die voort uit de filmische gebeurtenissen: iemand die muziek speelt of muziek op een feestje.'

'Een andere conventie waar ik niet van hou, is de flashback. Het is een artificieel middel. Ik geef er de voorkeur aan gebeurtenissen uit het verleden te laten vertellen. Toen ik *REBECCA* van Hitchcock zag, was ik zeer geraakt door de scène waarin Laurence Olivier - een groot acteur en dus ook een goed verteller - iets uit het verleden memoreert zonder dat dat door de camera wordt gevisualiseerd. Door die scène realiseerde ik me dat je niet alles hoeft te tonen, dat vertellen soms sterker werkt.'

Literaire bewerkingen

In de jaren zeventig maakte Rohmer twee films die duidelijk anders zijn dan de rest van zijn werk: geen authenticiteit maar encenering in schilderachtige composities of theatrale setting. *LA MARQUISE D'O* en *PERCEVAL LE GALLOIS* zijn kostuumfilms en literaire bewerkingen. *LA MARQUISE D'O* is een encenering van een verhaal van de Duitse schrijver Heinrich von Kleist en

Les Nuits de la pleine lune 'Die enorme, wonderde ogen en daaronder een veel te tener meisjeslichaam. Van **LES NUITS DE LA PLEINE LUNE** is me vooral Pascale Ogier bijgebleven. Het verdriet van Louise in de film, als ze ontdekt dat belangeloze liefde niet bestaat en het leven een leugen is, is zó oprecht dat je als kijker vreest dat ze werkelijk in tweeën zal breken. Later is Pascale Ogier inderdaad, en veel te jong, bezweken. Aan anorexia nervosa. Misschien hadden we haar moeten waarschuwen...' (Paula van der Oest, regisseuse van **ACHILLES EN HET ZEBRAPAD** EN **DE NIEUWE MOEDER**)



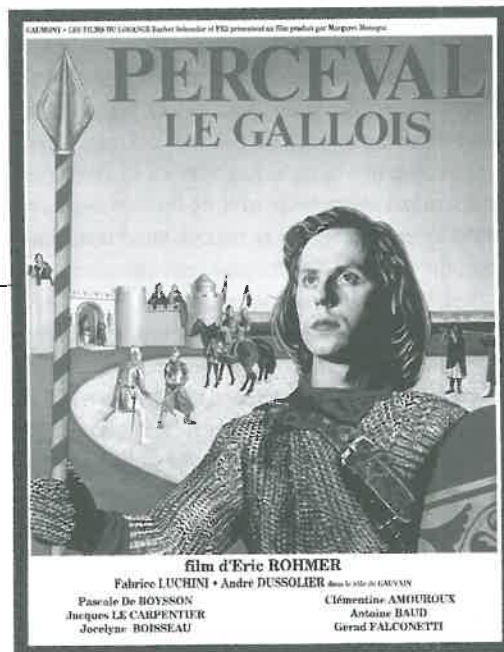
Ontmoetingen Het oeuvre van Rohmer lijkt van toevallige ontmoetingen aan elkaar te hangen. Neem Reinette en Mirabelle, de twee hoofdpersonages in **QUATRE AVENTURES DE REINETTE ET MIRABELLE** die elkaar zomaar op een dag tegen het lijf lopen op een stil landweggetje. Of Marion die in **PAULINE À LA PLAGE** op het strand bijna aanbotst tegen Henri, haar minnaar in spe. En is het toeval dat, in **L'AMI DE MON AMIE**, Blanche die nog maar net is verhuisd naar een slaperige voorstad van Parijs, al tijdens haar eerste lunchuurtje de levendige Léa ontmoet?



Perceval le Gallois 'In het begin vraag je je af of je wel naar een film van Rohmer zit te kijken. Gefilmd in een lego-studiodecor met personages die in stroeve middeleeuwse kwatrijnen hun verhaal doen, lijkt **PERCEVAL LE GALLOIS** in niets op een echte Rohmer-film. Toch duurt het nog geen tien minuten eer je ook in deze film de hand en het systeem van de meester ontdekt. Dan zie je ook in **PERCEVAL...** dat ontwapenende realisme en die obsessie met jonge meisjes; dan geeft ook **PERCEVAL...** je het gevoel dat je een zonnig middagje glimlachend mag wegdroppen. Misschien dat ik **PERCEVAL LE GALLOIS** daarom wel de "echtste" Rohmer-film vind.' (Paul Ruven, regisseur van onder andere **DE TRANEN VAN MARIA MACHITA**, **FILMPJE!** EN **SUR PLACE**.)

Quatre aventures de Reinette et Mirabelle

'Onvergetelijk is de scène in **l'Heure bleue**, het eerste deel van **QUATRE AVENTURES DE REINETTE ET MIRABELLE**. In de ochtendschemering, vlak voor de dag aanbreekt, houdt de natuur heel even haar adem in. Reinette, een meisje van het platteland, wil Mirabelle, een stadsmeisje, deze kortstondige, absolute stilte laten ervaren. Juist op dat moment passeert in de verte een auto en Reinette explodeert van woede. Ze is ontredderd en ontroostbaar en we weten dat we met een oprecht, eigenzinnig en gepassioneerd



PERCEVAL is geïnspireerd op teksten van Chrétien de Troyes, een Franse schrijver uit de middeleeuwen. **Rohmer**: 'Bij deze films heb ik niet gezocht naar een cinematografische bewerking. Ik heb geprobeerd het literaire karakter zoveel mogelijk te behouden. In **LA MARQUISE D'O** heb ik bijvoorbeeld geen enkel woord veranderd, zelfs de Duitse taal is gehandhaafd. Ik zou best nog eens een film geïnspireerd op een tekst of een boek willen maken. Ik heb echter geen concreet plan in die richting, in ieder geval geen klassieker zoals de **Comédie humaine** van Balzac. Hoewel ik van het werk hou, interesseert de verfilming ervan me niet. **LA MARQUISE D'O** en **PERCEVAL** waren stukken die meer aandacht verdienden. Hoewel **Perceval** een beroemde tekst uit de Franse literatuur is, is hij moeilijk toegankelijk. Ik wilde het poëtische karakter van de tekst in stand houden door veel oud-Franse woorden te gebruiken in de vertaling. En tegelijk wilde ik een vrolijker en kleurrijker beeld van de middeleeuwen scheppen dan gebruikelijk is. Een middeleeuwse tijd die ook kinderen leuk zouden vinden (en veel kinderen vonden **PERCEVAL** inderdaad ook leuk). Von Kleist was indertijd nog niet erg bekend in Frankrijk. Bij hem heb ik geprobeerd het spel tussen het komische en het tragische te behouden.'

Amateurisme

Rohmers films zijn vaak gemaakt met weinig middelen en met weinig mensen. Op de historische films na heeft hij zich nooit laten verleiden door grote budgetten, grote sterren en veel publiciteit - noch rondom zijn films, noch rondom zijn eigen persoon. Zoals hij ooit in een interview in de **Cahiers du Cinéma** zei, wil hij graag iets van de amateur bewaren. Rohmer: 'Ik hou niet van de professionele kant van de filmindustrie. Professioneel wil zeggen dat je een beroep uitoefent om er geld mee te verdienen. De amateur doet iets uit liefde omdat hij van kunst houdt. Ik hou van enig amateurisme in mijn films. Ik geloof ook niet dat de rijkdom van een film afhankelijk is van de hoeveelheid geld die je erin stopt, en zelfs niet van de mate van perfectie waarmee alles is afgewerkt. Er kunnen best hier en daar wat foutjes of slordigheden inzitten. Kunst is geen ambacht dat er louter uit bestaat solide en goed gemaakte producten te leveren. Er is ook nog iets meer nodig. Binnen de Franse cinema ben ik waarschijnlijk degene die die amateuristische kant van het filmmaken het meest cultiveert. Jonge filmmakers gebruiken te veel middelen om te zeggen wat ze willen. Ik draai wel eens op 16-mm, wat een wat grof en korrelig beeld oplevert. Die grofheid heeft iets moois, wat je niet hebt bij moderne 35mm-film. Draaien op 35-mm levert een veel verzorgder en gelijker beeld op, een soort hyperrealisme, waardoor sommige films op reclamespots lijken. Een van mijn cameramensen zei tegen me dat wanneer je

met modern filmmateriaal werkt, objecten interessanter worden dan gezichten. En ik heb nu juist veel meer belangstelling voor gezichten dan voor objecten.'

'Natuurlijk ben ik ook geïnteresseerd in de schoonheid van een beeld. Film is voor mij ook een vorm van beeldende kunst. Maar een mooi beeld is niet per definitie een verzorgd beeld. De schoonheid van een beeld kan gevonden worden in een foto die te donker, overbelicht of onscherp is. Nicolas Hayer, de cameraman van mijn eerste lange film *LE SIGNE DU LION*, die overigens ook Jean Cocteau's *ORPHÉE* draaide en Henri-Georges Clouzot's *LE CORBO*, vertelde ooit dat je heel goed een mooi beeld kunt maken met de dop van een fles. En in die geest werk ik nog steeds. Tegenwoordig zijn er films die nachtopnamen kunnen laten lijken alsof ze overdag zijn gedraaid, maar wat is het nut daarvan? Te veel middelen schaadt de authenticiteit en de waarheid. Mijn cameramensen moeten dan ook bereid zijn om niet de meest geavanceerde en dure middelen in te zetten. Nestor Almendros, met wie ik lang heb samengewerkt [van 1964 tot eind jaren zeventig - red.] hield ervan om met natuurlijke lichtreflecties te werken. Daarbij maakte hij geen gebruik van professionele reflectoren, maar van gewone witte papiertjes.'

Hitchcock

Zoals alle filmmakers van de *nouvelle vague* heeft Rohmer met veel aandacht en bewondering gekeken naar het werk van auteurs als Renoir en Rossellini. Bovendien publiceerde hij in de jaren vijftig een aantal boeken over filmmakers, waaronder *Hitchcock*, dat hij samen met Claude Chabrol schreef. *Rohmer*: 'Ik was indertijd gefascineerd door het werk van Hitchcock, en wat ik erover geschreven heb zou ik nu nog schrijven. Maar tegenwoordig heb ik minder belangstelling voor zijn films. Ik denk niet dat Hitchcock enige invloed op mij heeft uitgeoefend. Maar misschien is dat niet waar, nu ik erover nadenk. In zekere zin zou je mijn films hitchcockiaans kunnen noemen; Hitchcock is immers de meester van de *suspense*. In het Frans heb je het woord *suspend*, dat al werd gebruikt in het theater van Corneille. "Suspend" wil zeggen dat de toeschouwer in spanning op het vervolg van de ontwikkelingen wacht omdat hij een voorgevoel heeft van wat gaat komen maar het toch niet echt weet. Ik ben een groot voorstander van een dergelijke spanningsopbouw, de opbouw van het drama door het wachten. Overigens is ook bij Von Kleist *suspense* een belangrijke factor, nog een reden waarom ik zijn verhaal wilde verfilmen. Ik zie helemaal niets in veel hedendaagse films waar de gebeurtenissen elkaar snel opvolgen of waar nergens naartoe wordt gewerkt. Ik besteed altijd veel zorg aan het creëren van een dramatische spanning en in die zin zou je mij een discipel van Hitchcock kunnen noemen.'

'Ik schrijf altijd vanuit de laatste scène. Het einde van mijn film is bekend, en de rest schrijf ik daar naartoe. Mijn personages lopen nooit zomaar wat rond te zwerven. Integendeel, het einde is steeds voelbaar aanwezig. En het gaat erom de toeschouwer naar dat einde te leiden zonder hem te vervelen. Ik geloof dat mijn films in het begin een beetje langzaam op gang komen en beter worden naarmate ze het einde naderen. Ik heb nu eenmaal een bepaalde tijdspanne nodig.'

'Het probleem van de *suspense* is bij mij altijd verbonden met het probleem van het kiezen. Het keuzeprobleem staat vanaf mijn eerste films centraal. In de *Six contes moraux* bijvoorbeeld draait het om personages die een keuze moeten maken (meestal voor een vrouw), daar dan de rest van de film over twifelen (meestal door een andere vrouw die ze tegenkomen), waarna ze ten slotte toch een beslissing nemen. Hoewel in *CONTE D'ÉTÉ* de indruk wordt gewekt dat het personage echt niet weet wat te doen, maakt hij ook daar uiteindelijk een keuze. Het probleem van het kiezen is de motor van mijn films, het is een psychologische en ethische motor. Het personage is niet zozeer bepaald door de omgeving of door het lot, als wel door zijn eigen vrijheid om te kiezen. Ik geloof niet in een totale vrijheid, natuurlijk zijn er dingen die ons determineren, de condities waarin we leven. Maar daarbinnen moeten besluiten worden genomen. Het lot en het maken van keuzes zijn paradoxaal met elkaar verbonden. Dat is wat de *condition humaine* bepaalt. Dat is in het kort ook mijn filosofie.' <<