

ROHMER

Morality: Umění dvorní lásky

Éric Rohmer, o deset let starší než Godard, Truffaut a Chabrol, je posedlý skrýváním svého osobního života. Během několika posledních let se uvolil poskytnout několik rozhovorů různým časopisům, ale zřídkakdy uvedl tutéž informaci dvakrát. Narodil se v Nancy 4. dubna 1923... nebo 1. prosince 1920... nebo 4. dubna. Je ženatý a má dvě děti, ale trvá na tom, že jeho rodinný život je naprosto oddělený od jeho profesionální dráhy – v naprostém protikladu ke Godardovi a Chabrolovi, jejichž manželství byla profesionálním partnerstvím, a Truffautovi, který dal svým dětem jména podle filmů. Jako dítě se o film příliš nezajímal, říká, dostal se k němu až dost pozdě, když jako student objevil Cinémathèque. Během okupace napsal román, nazvaný *Elizabeth* nebo *Les Vacances (Prázdniny)*, a po válce začal psát pro filmové časopisy. Jeho pravé jméno je Jean-Marie Maurice Schérer, ale pro román použil pseudonym „Gilbert Cordier“, který, když začal psát pro filmové časopisy, změnil na „Eric Rohmer“.

Počátkem padesátých let se Rohmer přidal ke svým přátelům Truffautovi, Godardovi, Chabrolovi a Rivettovi, kteří psali pro nově založené *Cahiers du Cinéma* pod vedením André Bazina. Pro tento ča-

sopis psal více než deset let a v období 1958 až 1963 byl jeho šéfredaktorem. Během padesátých let Rohmer také natočil více než půl tuctu krátkých filmů, jejichž délka sahala od deseti do šedesáti minut – *Journal d'un scélérat* (1950), *Présentation, ou Charlotte et son steak* (1951-61), *Bérénice* (1954), *La Sonate à Kreutzer (Kreutzerova sonáta, 1956)*, *Véronique et son cancre (Véronique a její lajtdák, 1958)* – a v roce 1959, onom přelomovém roce francouzského filmu, natočil svůj první celovečerní film *Znamení lva* pro novou produkční společnost Clauda Chabrola.* Když byl Chabrol donucen společnost prodat, film byl přestříhán a nově ozvučen, a když byl uveden, vyvolal jenom mírný zájem. Zatímco Godard, Truffaut a Chabrol se svými celovečerními debuty slavili enormní úspěchy, Eric Rohmer podobně jako Jacques Rivette uvízl v pozadí nové vlny. Bylo mu už téměř čtyřicet a pro Rohmera to nemohl být příjemný zážitek. Stáhnul se, pokračoval v redigování *Cahiers* a uvědomil si, že jediným ekonomicky únosným způsobem, jak pokračovat v natáčení osobních filmů, bylo točit krátké filmy na 16 mm.

Tímto způsobem byly natočeny první dva díly z jeho série Morálních příběhů, *La Boulangère de Monceau (Pekařka z Monceau, 1962, 26 min)* a *La Carrière de Suzanne (Zuzančina kariéra, 1963, 60 min)*, stejně jako *Nadja à Paris (1964, 13 min)*, *Place de l'Étoile (1965, 15 min)*, *Une Étudiante d'aujourd'hui (1966, 13 min)* a *Fermière à Montfaucon (1968, 13 min)*. Všechny tyto filmy, stejně jako všechny čtyři celovečerní filmy, které tvoří cyklus Morálních příběhů, produkoval Barbet Schroeder, s nímž Rohmer v roce 1962 založil produkční společnost Les Films du Losange; koncem šedesátých let se k Schroederovi přidal Pierre Cottrell. Je zřejmé, že Les Films du Losange poskytly Rohmerově křehké kariéře životně důležitou ochranu a podporu.

Poté, co odešel z *Cahiers du Cinéma*, přešel Rohmer do televize a v letech 1964 až 1966 režíroval čtrnáct filmů na nejrůznější témata pro O.R.T.F. a Télévision scolaire.** V roce 1965 Les Films du Losange

* Během tohoto období Rohmer také dokončil (spolu s Claudem Chabrolem) ceněnou kritickou studii filmů Alfreda Hitchcocka, filmaře, o němž bychom nebyli samotné knihy nikdy neočekávali, že by mohl ovlivnit tohoto jemného utkávače morálních příběhů.

** *Les Cabinets du physique (La Vie de société du XVIIIe siècle); Métamorphose du paysage (L'Ere industrielle); Perceval ou le conte du Graal; Don Quichotte; Les Histoires extraordinaires d'Edgar Poe (ukázky z filmů); Les Caractères de La Bruyère; Pascal; Victor Hugo: Les Contemplations; Mallarmé; Hugo architecte; Louis Lumière; La Béton – všechny pro vzdělávací televizi. Pro O.R.T.F. dvě epizody cyklu Cinéastes de notre temps: Carl Dreyer a Le Celluloid et le marbre.*

produkovaly svůj první celovečerní projekt povídkový film na 16 mm, *Paris vue par... (Paříž očima...)*; Rohmerovým příspěvkem byla skeč „Place de l'Étoile“. V roce 1967 si už Rohmer mohl dovolit návrat k 35 mm formátu pro další epizodu z připravovaného cyklu Morálních povídek, *Moje noc u Maud (Ma nuit chez Maud)*. Ale Jean-Louis Trintignant nebyl téměř rok k dispozici, takže produkce tohoto filmu, který měl upevnit Rohmerovu pověst a poprvé mu jako filmaři dát určitý pocit zabezpečení, musela být odložena. Místo toho Schroeder a Rohmer prodali televizní práva na dva krátké filmy, které natočili, a malý obnos, který obdrželi, použili na natočení čtvrté Morální povídky *Sběratelka (La Collectionneuse)* s neherci. Jejich jedinými výdaji onoho léta byl filmový materiál a pronájem domu v Saint-Tropez, v němž se film odehrává a kde byli ubytováni herci a štáb. Měli také malý rozpočet pro plat kuchařky, která údajně během celého natáčení nevařila nic jiného než zeleninovou polévku. Objevila se také ve filmu. Herci a štáb pracovali na procenta. Film vzbuzoval velké očekávání, ale teprve o dva roky později, kdy měl premiéru na canneském festivalu, se zdálo, že Rohmer, blížící se padesátce, má jako filmař zaručenou budoucnost. Rychle následovaly poslední dvě Morální povídky – *Klářino koleno (Le Genou de Claire, 1969)* a *Láska odpoledne (1972)*. Teprve po více než třech letech začal pracovat na post-Morální povídce, adaptaci *Markýzy z O... (1975)* Heinricha von Kleista. Podle Rohmerových prohlášení to působilo dojmem, že se v budoucnu soustředí na historické filmy, žánr, s nímž se blíže seznámil při své práci ve vzdělávací televizi v polovině šedesátých let.

Takže v kariéře filmaře, která má rozpětí více než dvaceti let, Rohmer natočil jenom šest celovečerních filmů, čtyři z nich během poměrně intenzivního pětiletého období. Působivé jsou mimořádné těžkosti, jimž Rohmer musel během onoho dlouhého období čelit i přes pomoc Schroedera a Les Films du Losange. Díky jeho dlouhé cestě jsou natočené celovečerní filmy o to intenzivnější a jemněji utkané. Z nezbytnosti se zaměříme na tyto poslední čtyři filmy. Přitom jeho předchozí filmy nejsou nezajímavé, zejména ze zpětného pohledu.

Le Signe du lion (Znamení lva) je prostý renoirovský příběh, který působí daleko zajímavěji, když známe Rohmerovy pozdější filmy,

než jak musel působit v roce 1959. Není jako *Nikdo mne nemá rád, U konce s dechem* a *Bratrance*, což byli jeho současníci, filmem, který každým okénkem oznamuje, že hodlá změnit směřování kinematografie. Ostatně Rohmer se často esteticky distancuje od svých někdejších kolegů z Cahiers a rané nové vlny ozřejmením rozdílu mezi jejich filmy, které si vždy byly velmi vědomé své filmové povahy a měly na paměti estetickou a historickou tradici, která se za nimi táhla, a svými filmy, v nichž se „umění“, obzvláště „filmovému umění“, úzkostlivě vyhýbá, pokud není užitečné jako vyjádření Rohmerovy vlastní fascinace postavou, místem a časem. *Znamení lva*, nyní zřetelně Rohmerův film a tedy tichý, oproštěný od uměleckosti, záměrně se zaměřující na lidi, které natáčí, místo, ve kterém žijí a roční období, je téměř přímým protikladem všeho, co víme o raných filmech Godardových, Truffautových a Chabrolových.

Z názvu se dovídáme roční dobu, měsíc srpen, ve kterém Rohmer tiše vypráví prostý příběh. Pierre Wesselrin (Jess Hahn) je holandský houslista, žijící v Paříži. Očekává dědictví, na začátku filmu je obklopen přáteli a známými a je plně součástí onoho duchaplného sociálního prostředí, které je příznačné pro většinu Rohmerových filmů. Jak léto postupuje a jeho přátelé odjíždějí na dovolenou, Pierrovi docházejí peníze, přichází o byt a nakonec bloumá naprosto osamělý a izolovaný v opuštěném městě, vyprahlý ve slunečném parnu prostředku a konce léta. Spřátelí se s tulákem na břehu Seiny, a oba si společně připraví hudební číslo, které předvádějí turistům v kavárnách. Jak počátkem září zase začíná růst životní tempo, Pierre je nalezen svými starými přáteli, kteří se vrátili z dovolené, a nakonec dostává dědictví, na něž čekal. Film končí. Co na této prosté zápletce Rohmera zjevně vzrušovalo byla možnost zachytit světlo, náladu a atmosféru Paříže v srpnu. Na tomto prchavém, jemném pozadí načrtnul dvojici renoirovských postav, Pierra a tuláka (Jean le Poulain), kteří by se ve světě Boudu necítili nepřirozeně.¹ Jsou zde zřetelné všechny charakteristické znaky Rohmerova pozdějšího, zralějšího díla: zvýšená citlivost na světlo a náladu konkrétního města; otevřený, vášnivý, ale intelektuálně ironický spor o ústřední humanosti postav; fascinace sebeanalýzou, která je pro intelektuály příznačná; zachycování detailů a básnickova láska pro jemné, leč ostré barvy a dobře formulovaný jazyk.

Musel by to ale být neuvěřitelně předvídatelný filmový kritik, který by si toto všechno domyslel už v roce 1959, neboť Rohmerův první film, stejně jako všechny následující, vděčí více literární než filmové tradici, obzvláště té módní v období rané nové vlny. Teprve později díky tomu, že vymyslel strukturu Morálních povídek, bylo pro mnoho diváků snadnější pochopit charakter Rohmerova osobitého filmového stylu. V době uvedení film neuspěl a Rohmer se vrátil k redigování *Cahiers du Cinéma* a začal formulovat projekt Morálních povídek, jejichž dokončení mu zabere deset let. Během šedesátých let pokračoval v natáčení krátkých filmů, ale jenom jeden z nich je běžně dostupný mimo Francii. Jelikož kromě Morálních povídek známe tak málo filmů z Rohmerova díla, které bychom mohli hodnotit, stojí za to věnovat trochu času rozboru „Place de l'Étoile“. Také jiní mladí režiséři přispěli do *Paříž očima...*, ale je zjevné, že vůdčí myšlenka filmu – příběhy Pařížanů organizované podle čtvrtí – je Rohmerova. Celkově byl film překvapivě úspěšný, s ohledem na to, že to je shrnutí společného úsilí šesti filmařů, a Rohmerova epizoda, stejně jako její lokalita, je geograficky centrální. Upjatý úředník, pracující v obchodě s košilemi na Place de l'Étoile,² chodí do práce od východu z metra každý den po přesně stejné trase, kde je nucen přejít pět nebo šest z dvanácti tříd, které se na Place de l'Étoile setkávají. Strukturální ironie je záměrná: úředníkům omezený, introspektivní charakter je v přímém protikladu k otevřené, expanzivní a do sebe vtahující povaze Place de l'Étoile, což pravděpodobně formovalo i strukturu filmu. Jednoho dne má úředník drobný střet s mužem na ulici, což překážky na jeho každodenní cestě ještě zdůrazní. Náhodou ho srazí a vystrašený, že ho zabil, uteče. Následující týden stráví v hrůze, že ten muž zemřel. Vina, kterou na sebe bere, je téměř nesnesitelná, ačkoli tón skeče je komický. V novinách hledá zprávu o jeho smrti. Žádná tam není. Nakonec skeč náhle končí, když úředník vidí svou oběť v metru živou a zdravou, tvářící se stejně sveřepě jako předtím.

Skeč zavádí některé prvky Rohmerova světa, které ve *Znamení lva* nebyly přítomné: strukturální kvalita režie je jednou z nejdůležitějších a nejméně povšimnutých. „Morální“ koncepce viny je další z nich. A detaily každodenního života, materiál všech Rohmerových filmů, jsou vlastně abstraktním tématem tohoto krátkého filmu.

Jak bychom očekávali, Rohmer má některé velmi specifické názory na televizní médium, a v rozhovorech jasně dává najevo, že práci, kterou udělal pro vzdělávací televizi, považuje za důležitou. Ačkoli natočil dva programy pro O.R.T.F. pro cyklus *Cinéastes de notre temps*, které považuje prostě za rozšíření své práce jako kritika, hlavní část jeho televizní práce byla pro vzdělávací televizi a pro toto médium natočil několik dokumentů, které, jak říká, „byly opravdové dokumenty a mám je dost rád. Anebo je spíš mám rád stejně jako práci, kterou jsem dělal jinde.“³ Rozdíl mezi vzdělávací a běžnou televizí je, ještě jednou, otázka diváků: u vzdělávací televize si byl Rohmer (mimořádně) jistý menšinovým publikem, o němž věděl, že se na něj musí zaměřovat. Jeho televizní filmy byly na široký okruh témat – legenda o Parsifalovi, průmyslová revoluce, studentky v Paříži, Louis Lumière, (pochopitelně) Pascal – a je významné, že tolik z nich se zabývalo idejemi, které se ve filmovém médiu netlumočí snadno. Příležitosti pro experimentování byly značné a dopřával si svobody, byť cítíme, že televizi považoval za omezující:

Jakmile film uvedete v televizi, je narušeno rámování, rovné linie jsou křivé a dekorace už nepůsobí solidně a trojrozměrné. Pokud jde o pocit „bezprostředního času“, který je ústřední pro filmy jako *Sběratelka*, ten jde naprosto do... To, jak lidé stojí, chodí a pohybují se, celý fyzický rozměr... to všechno je ztraceno. Já osobně nepovažuji televizi za intimní médium.⁴

Přesto přiznává, že ho televize díky svým omezením naučila vytvářet „čitelné“ obrazy.

První dvě *Contes moraux* (*Pekařka z Monceau* a *Zuzančina kariéra*) byly krátké filmy, natočené na černobílý 16 mm, jehož technická kvalita zjevně Rohmera uvádí do rozpaků. Oba filmy jsou nanejvýš úvodem do témat posledních čtyř filmů, které tehdy už byly detailně propracovány. Ve všech těchto šesti filmech je základní struktura následující: muž, který má závazek vůči jedné ženě, potkává druhou a ta ho přitahuje, ale vyhýbá se tomu, aby se s ní vyspal a vrací se k první ženě. Tato struktura je velmi zřejmá v první ze šesti povídek, která je o chlapci, který uvidí na ulici dívku, zamiluje se do ní, ale neví, jak se s ní seznámit. Rozhodne se ji systematicky hledat v okolí místa, kde ji viděl, což udělá, ale bezvýsledně. Během svého každodenního hledání si navykne chodit do pekařství, aby si kou-

pil něco k jídlu. Všimne si, že se prodavačka o něj začíná zajímat, a když se už trochu nudí, začne s ní flirtovat. Jak se vzpomínky a naděje na nalezení první dívky začínají vytrácet, domluví si schůzku s pekařkou, ale právě když se s ní má sejít, nalezne první dívku a flirtování s pekařkou naráz vychladne.

Zuzančina kariéra je delší a komplexnější: mladík velmi obdivuje svého staršího přítele, který je studentem, ale nemá valné mínění o jeho volbě žen. Starší chlapec kupříkladu chodí s dívkou, která se mladšímu moc nezamlouvá, protože není ani studentka. Staršímu chlapci se ten vztah ale také moc nezamlouvá, takže se s ní rozejde, a ona ihned začne flirtovat s mladším chlapcem, přestože je zamilován do staršího, hlavně kvůli jeho blízkosti k němu. Mladšímu se to nelíbí, ale bojí se, že by tím nepotěšil svého staršího přítele, a tak přistoupí na hru. Ve filmu je další mladá žena, do níž je mladší chlapec trochu zamilovaný, ale ona je starší než on a nezajímá se o něj, takže, jak Rohmer říká, „V tomto filmu jsou jen samé neúspěchy.“⁵

Oba filmy sice zapadají do základní formy *Contes moraux*, ale ani jeden nevykazuje propracovanější kvality pozdějších čtyř filmů, které Rohmerovi získaly reputaci. Jelikož tyto čtyři filmy jsou navzájem tak úzce propojené, může být nejlepší zabývat se jimi dohromady, jak byly zamýšleny, jako variace na jedno téma. Rohmerovy filmy si ještě více než Godardovy výslovně říkají o to být analyzovány a rozděleny na části a „aspekty“, a ty jednotlivě označeny a kategorizovány. Karteziánská logika, která poznamenala celou skupinu, si téměř vynucuje, aby se neprobíraly jako osamělé a oddělené entity, ale jako různé podoby rozsáhlejšího útvaru. Švy v Rohmerových filmech nejsou nikdy vidět; látka je tak pevně utkána, že někteří lidé mají pocit, že je v nich ještě méně než jak působí napoprvé. To není pravda. V posledních čtyřech Morálních povídkách jsou obsaženy otázky jazyka a logiky, charakteru a lokality, světla a režie, filmu a literatury, sexu a lásky, každodenního života a ideálů, racionality a odůvodňování, akce a myšlenky. Ať už jsou čímkoli dalším, určitě to jsou filmy s komplexními, harmonickými rezonancemi.

Rubrika týkající se všech šesti filmů způsobila určité problémy, zejména anglicky mluvícím divákům. Přídavné jméno „morální“ znamená pro Rohmera něco zcela jiného než to obvykle znamená v angličtině, a jelikož to sám vysvětluje tak dobře, stojí za to ho obsáhle citovat:

Ve francouzštině je slovo *moraliste*, které myslím nemá žádný ekvivalent v angličtině. Nemá to příliš spojitost se slovem „morální“. *Moraliste* je někdo, koho zajímá popisování toho, co se odehrává uvnitř člověka. Zabývá se stavy mysli a pocity. Kupříkladu v osmnáctém století byl *moraliste* Pascal, a *moraliste* je charakteristicky francouzský typ spisovatele jako La Bruyère nebo La Rochefoucauld, a za *moraliste* také můžete označit Stendhala, protože popisuje, co lidé cítí a myslí. Takže *Contes moraux* vlastně neznamenaají, že obsahují morální poselství, i když v nich nějaké může být, a všechny postavy v těchto filmech se chovají podle určitých morálních idejí, které jsou dost jasně rozpracované. V *Mé noci u Maud* jsou tyto ideje velmi přesné; pro všechny postavy v ostatních filmech jsou spíše vágnější a morálka je velmi osobní záležitostí. Ale snaží se všechno ve svém chování ospravedlnit a to odpovídá slovu „morální“ v nejužším smyslu. Ale „morální“ může také znamenat, že to jsou lidé, kteří chtějí o svých motivech, důvodech jednání, mluvit otevřeně. Snaží se analyzovat; nejsou to lidé, kteří jednájí, aniž by o svých činech přemýšleli. Na čem záleží je to, co si o svém chování myslí, spíše než jejich chování samotné. Nejsou to akční filmy, nejsou to filmy, kde dochází k fyzické akci, nejsou to filmy, kde by bylo cokoli velmi dramatického, jsou to filmy, v nichž se analyzují jednotlivé pocity, a kde dokonce samy postavy analyzují své pocity a jsou velmi introspektivní. To znamená *Conte moral*.⁶

Místo francouzského *moral* bychom v angličtině spíše použili přídavné jméno s širokým významem „intelektuální“. I francouzské podstatné jméno *morale* má více společného s etikou než s moralizováním nebo „morálkou“. Z Rohmerova přesného popisu jeho cílů je zřejmé, že jeho filmy se nalézají dlouhé a ceněné intelektuální tradici, která je hlavně literární. V tom spočívá základní antinomie, jež vyvstává v Rohmerových filmech: jsou to zjevně velmi filmová díla, a přitom tradice, z níž vycházejí, je velmi literární.

Díky Rohmerovu popisu *moraliste* jako někoho, kdo se zabývá stavy mysli – jinými slovy psychologíí rozumu – se zdá, že angloamerický autor Henry James by mohl být stejně dobrým literárním paradigmatickým jako většina francouzských autorů. Jestliže si většina z nás musí na Jamesův psychologický realismus nějaký čas zvykat, totéž platí pro Rohmerovy filmy. Nenapadá mě žádný filmař, který by se do tohoto teritoria předtím pustil; a dokonce špatné zkušenosti Henry Jamese s jevištními adaptacemi dokazují, že je mimořádně obtížné takovéto subtilní zkoumání přetlumočit do dramatické nebo filmové formy. Přitom Rohmer měl větší šanci na úspěch, neboť film má vůči jevišti několik důležitých výhod, zejména při popisování atmo-

sféry nebo prostředí. Není náhodou, že všechny čtyři hlavní Morální povídky jsou filmy s vypravěčem: hlas vypravěče a poloha, která tak filmaři umožňuje jednoduše vyjádřit myšlenky, jež by jinak nemohly být přetlumočeny do obrazů nebo zvuků, jsou důležitým aspektem jeho tvorby a výhodou, kterou by James býval rád měl pro svá jevištní díla.

Jestliže Proust je nejzjevnějším literárním předchůdcem *Klářina kolena*, Choderlos de Laclos *Sběratelky*, Pascal *Mojí noci u Maud* a snad Balzac *Lásky odpoledne*, přesto romanopiscem, který k Rohmerovi v celém cyklu představuje nejbližší paralelu, je pořád James. A nesmrtelná karikatura od Maxe Beerbohma,⁷ na níž James civí klíčovou dírkou, by byla dvojnásobně smysluplná, kdyby se k pasivnímu romanopisci přidal stejně zdrženlivý a odtažitý muž s kinoaparáttem Eric Rohmer. Oba dva jsou plně zasvěcení *moralistes*, zaujetí nikoli tím, co děláme, ale jak uvažujeme o tom, co bychom mohli dělat. Rohmerova kariéra je nicméně oddělena od Jamesovy dlouhými sedmdesáti lety a také širokým kanálem La Manche. Přestože novináři Rohmera označují za anachronistického, je velmi moderním myslitelem, přinejmenším ve srovnání s Henry Jamesem na přelomu století. Rohmer věci bere daleko méně vážně. Jeho postavy nikdy nepřipisují svým poměrně sardonickým, sečtělým úvahám nic z významnosti či dramatičnosti, které hýbou každou větou u Jamese. V Rohmerových filmech je přítomná existenciální ironie, která začne být zřejmá, až když tyto příběhy začneme porovnávat s daleko upjatějším Jamesem. I v tomto ohledu je Rohmer zcela francouzský, neboť vychází z odtažitějšího, méně puritánského humoru Marivauxe, La Bruyèra nebo La Rochefoucaulda.

Psychologický realismus jeho *moralistes* odhaluje své francouzské kořeny ještě jinak. Rohmer se z nejrůznějších důvodů doposud rozhodoval vymezit hranice intelektu svých postav na příjemné, ale jasně definované teritorium lásky. John Simon odmítl Rohmerovo stále téma jako *amours d'tête*; jiní kritici vysvětlovali neustálé racionalizace jeho hrdinů jako výsledek přehnané amour propre či „sebelásky“; Carlos Clarens vysoce hodnotí to, co nazývá Rohmerovou *l'amour sage*; zatímco Rohmer sám často mluví se skromností i větší přesností o *l'amour par désoeuvrement*, lásce z nečinnosti. Z tohoto pohledu by látka Contes moraux neměla být prostě odmítnuta jako

cvičení v marivauxštině (jak to udělal Simon), ale spíše jako slabě žhnoucí odlesky 800 let dlouhé tradice *amours courtoises*, kterou jako první oslavovali trubadúři v Provence. Andreas Capellanus v roce 1174 shrnul definici „dvorní lásky“ jako „jistě niterné utrpení, vyvolané pohledem a přílišným přemítáním o kráse opačného pohlaví, vyvolávající oboustranné přání nade vše být druhým objímán a společnou touhu v objetí druhého proniknout do všech tajů lásky“.⁸ Dosadíme-li nutné změny, odpovídající posunu o osm století, jak lépe bychom mohli popsat Jérômovu posedlost Klářiným kolenem, Frédérikovu fascinaci Chloé nebo Adrienuv hněv na Haydée? Bratr Andreas už tehdy věděl, že slasti této kratochvíle – lásky vycházející z nečinnosti – jsou právě tak intelektuální jako fyzické.

Dvorní láska pominula, ale tématem Rohmerových filmů jsou vzpomínky na ni a literární tradice, které přežily staletí. Jestliže nás Andreas varoval, že „manželství v žádném případě neomlouvá absenci lásky“, Rohmer nám ukazuje, že opak je ve dvacátém století ještě více pravdou: láska v žádném případě neomlouvá absenci manželství. Všichni jeho protagonisté se nakonec rozhodují ve prospěch manželství. Jak trubadúři dobře věděli, afektovaný stav manželský má málo společného s „niterným utrpením“ dvorní lásky.

Za složitou strukturou Rohmerova intelektuálního světa, pod značně humornou látkou *les amours par désoeuvrement*, tvořící náplň jeho filmů, se nachází klasický filosofický problém: etika volby. Rohmerovi muži podobně jako většina intelektuálů volí nečinit volbu, ale tato zásadní paralýza je skrytá, protože raději zdůrazňují možnost volby než její uskutečnění. Právě v tomto smyslu jsou povídky morální v anglickém slova smyslu – je tam moralita, stejně jako láska vycházející z nečinnosti, a Rohmerův komický génius částečně spočívá v tom, že díky němu chápeme humor našich odůvodňování a výmluv. Žádná z jeho mužských postav nemá sílu opravdu si zvolit; přesto mají jemně vyladěný intelektuální aparát, který jim dává schopnost přetvořit svět, který je obklopuje, takže důmyslným a úhybným logickým manévrem definující svoji nečinnost nově jako činnost. Proto jsou všechny konce Rohmerových filmů trochu smutné. Jak to Rohmer vysvětluje:

Nedopadnou tak, jak bychom očekávali, do jisté míry jsou proti dotyčné osobě... Mužská postava udělala chybu. Uvědomuje si, že si vytvořil iluzi.

Vytvořil si jakýsi svět pro sebe, se sebou samým ve středu a vypadalo naprosto logicky, že on by měl být vládcem či bohem tohoto světa. Všechno vypadalo velmi jednoduše a všechny moje postavy jsou trochu posedlé logikou. Mají svůj systém a principy, a vytvoří si svět, který může být tímto systémem vysvětlen... Není to moc veselé, ale je to téma mých filmů.⁹

Ve světě *Contes moraux* je fascinací *psychologie moraliste*, tématem je tradice dvorní lásky, stále nejasně rozpoznatelná ve zmatcích dvacátého století, ale nejhlubší emocí je onen pocit smutku, jímž všichni opakovaně procházíme, když si uvědomujeme, že nemáme pod kontrolou rozhodnutí, která utvářejí naše životy.

Jelikož Rohmer připisuje takový význam koncepci celého cyklu, která všech šest filmů navzájem propojuje, vede nás to nejprve k tomu hledat v *Contes moraux* nějaké schéma vývoje. Rohmer vysvětluje, že kromě touhy zpracovat totéž téma v šesti variacích jej také motivovala naděje, že jeho poněkud esoterické téma může nakonec diváky oslovit, třeba jen díky své opakovanosti. „Rozhodl jsem se,“ vysvětluje, „být vytrvalý a tvrdošíjný, protože pokud trváte na ideji, mám pocit, že si publikum nakonec zajistíte. I pokud jde o distributora... je pro něj daleko obtížnější najít argumenty a kritický postoj vůči scénáři, který je součástí šestice, než vůči osamocenému dílu.“¹⁰ Přesto má cyklus širší logické souvislosti.

Jak jsme si už povšimli, první dva filmy představují pouhou kosturu společného přístupu. *Sběratelka* o trochu posouvá věk postav tvořících trojúhelník a představuje nám vztah mezi starším mužem a mladší ženou, což je vazba, která se bude detailněji opakovat v pátém filmu, *Klářinu kolenu*. Jestliže studenti z prvních dvou filmů věděli málo o ženách, Adrien (Patrick Bauchau) ze *Sběratelky* už měl nějaké zkušenosti, ale je hluboce znepokojen a rozrušen Haydée (Haydée Politoffová), která je představována jako jakási předchůdkyně hippies. Generační konflikt je ústřední, a příliš nezáleží na tom, že Adrien není o moc starší než Haydée – důležitý rozdíl spočívá ve stylu a postojích. Všech šest filmů (pokud si dovolíme užít anglický titul posledního) ve svých názvech ohlašuje, že ústřední, aktivní postavou je žena, nikoli muž, a *Sběratelka* dává stěžejní ženské postavě více síly a více kontroly, než kterýkoli z pozdějších filmů, ačkoli Haydée může být z Rohmerových žen nejméně pochopena a nej-

méně doceněna. Je to velmi letní film a ve vztahu mezi Adrienem a Haydée je proto více nečinnosti a izolovanosti než ve vztazích v ostatních filmech. Na rozdíl od následujících filmů je navíc ve *Sběratelce* trojúhelník se dvěma muži a jednou ženou (třetím je Adrienův přítel, malíř Daniel [Pommereulle]), a to ještě více zdůrazňuje nejjednodušší aspekt dilematu *moraliste* – žárlivost. Žárlivost bude také součástí tkaniva *Kláry*, ale tam je to daleko méně komplikovaný jev a Klára samotná je daleko méně výrazná postava než Haydée.

Moje noc u Maud je zjevně ústředním dílem cyklu. Postavy jsou zde starší než jinde a vypravěč, Jean-Louis Trintignant, tráví daleko více času a energie přemýšlením než ostatní muži v tomto cyklu. Je to jediný film, který se odehrává v zimě a jeho postavy jsou více zabráný do svých povolání než v jakémkoli jiném Rohmerově filmu, možná s výjimkou posledního. Jednoduchý trojúhelník byl odložen, a vztah mezi vypravěčem a Maud (Françoise Fabianová) je otevřenější, přímější a intelektuálnější než kdekoli jinde. Získáváme pocit, že Rohmerovi mohl být tento film nejbližší, což podporuje skutečnost, že jenom v *Maud* mužský vypravěč nikdy nedostane vlastní jméno, ale ve scénáři se o něm vždy mluví jako o „já“. *Maud* je z těchto šesti filmů nejchladnější a první, v němž se protagonista vidí z úhlu, který je zřetelně odlišný od našeho. Poprvé je zde zřejmé, že žena je upřímnější i emocionálně inteligentnější než muž, a tato situace bude dále rozvinuta v pozdějších filmech. Je to také jediná povídka, v níž se vztahy vyvíjejí naprosto rozumně, a přítomnost vypravěčova marxistického přítele Vidala (Antoine Vitez) tuto racionalitu ještě podtrhuje. Debata mezi Vidalem a vypravěčem o marxistické a katolické interpretaci Pascalova kalkulu, který je teoretickým jádrem filmu, zaměřuje pozornost na význam „le pari“ (sázky), což tak zůstane po zbytek cyklu. Pozornost je zde poprvé soustředěna na etickou a existenciální otázku volby. Jestliže v *Maud* není zřejmé, kdo vlastně kalkul provádí a zda vyhraje či prohraje, jenom to rozšiřuje ideu „pari“ na široce platnou metaforu, o kterou jde Rohmerovi během celého cyklu. Přitom přes všechny ty řeči a myšlenky není vypravěč *Maud* tak „moudrý“ jako Jérôme a Frédéric, kteří budou následovat, a díky jeho sňatku s dívkou, kterou spatřil v kostele (Marie-Christine Barraultová), se film drží o trochu více při zemi než filmy následující.



Sbližování Maud a vypravěče je záležitostí konverzace, kávových hrnků a popelníků.

První dva filmy se zabývají studenty. Ve *Sběratelce* je studentka a starší muž, který nicméně o manželství nemá valné mínění. *Moje noc u Maud* ve vývoji pokračuje: žena je rozvedená, muž se chystá oženit – existenciální rozhodnutí. V *Klářině kolenu* je muž v přesně stejné situaci jako vypravěč v *Maud*, ale teď je zcela zaujat dvěma školačkami a intelektuální společnicí je starší spisovatelka, nikoli poměrně chladný marxista z *Maud*. V posledním filmu se jedná už jenom o jediný manželský pár a vývoj od dospívání k manželství je uzavřen. Klára je podobně jako *Sběratelka* letní film, a diskuse, do nichž je film zabalen, jsou celkově vřelejší, emocionálnější a lidštější než cokoli jsme doposud viděli. Má také nejkomplexnější strukturu, neboť Jérôme (Jean-Claude Brialy) je obklopený pěti ženami spíše než jednou nebo dvěma. Společnicí a v rámci metafory filmu utkavačkou povídky je Aurora Cornu, rumunská prozaička (která hraje sebe samu) – stará Rohmerova přítelkyně, kterou chtěl vždycky obsadit. Jérôme se chystá oženit s Lucindou (s níž se nikdy nesetkáme), a přestože jsou jeho důvody pro sňatek poměrně složitější než vypravěčovy v *Maud*, rozhodnutí je opět existenciální. Stále to je sázka s osudem. Situace, v níž se ocitnul, je téměř pravým opakem *Maud*, neboť se střetává nikoli se zralou ženou, ale spíše se dvěma školačkami Klárou (Laurence de Monaghanová) a Laurou (Béatrice

Romandová); ta druhá ho zdrtila, ta první je chladnou neznámou, jejíž koleno je kupodivu prchavým ohniskem jeho vášně. Jejich matka je v této komplexní rovnici nedůležitou položkou, stejně jako Klářin přítel Gilles. Perspektiva, z níž se na *Klářino koleno* díváme, se ještě více vzdaluje vypravěč než v *Maud*, neboť Jérômeova vášeň je nejenom chvilková, ale také trochu absurdní a rozhodně abstraktní. Přitom Klářino koleno je více než pouhým symbolem ztraceného mládí; když Jérôme nakonec dosáhne svého cíle a dotkne se jejího kolena, pravidla hry, která si stanovil, jsou smazána a je přinucen k lidštějšímu, méně abstraktnímu vztahu s dívkou, což mnohoznačnost závěru jenom zdůrazňuje. Jérôme má nad událostmi a lidmi ve svém životě stejně malou kontrolu jako kterákoli jiná Rohmerova postava, jenomže on si to na rozdíl od nich uvědomuje, což z *Klary* dělá mnohem smutnější film. Je to Rohmerův nejdylitější film, ale ohlašuje vývoj směrem od plnosti a šíře, charakteristické pro *Maud*; moudrá žena je tu stále, ale teď je přítelkyně spíše než předmětem touhy, a to pro Rohmerovy muže není k dobru věci.

Poslední z Contes moraux *L'amour, l'après-midi* (*Láska odpoledne*) je vystavěna na nejkomplexnějším vztahu z celého cyklu. Předně Frédéric (Bernard Verley) a Héléne (Françoise Verleyová) jsou manželé. Jsou tu děti, živá zavazující pouta. A je zřejmé, že Héléne má vlastní život. Frédéricova známost s „druhou“ ženou, Chloé (Zouzou), má zrcadlový odraz v Hélénině vlastním pokusu o známost (ačkoli z toho moc nevidíme, protože úhel pohledu filmu je stále přísně mužský). S Adrienovou ženou ve *Sběratelce* jsme se sotva setkali, Françoise nebyla v *Mojí noci s Maud* o moc víc než šifrou, Lucinda, Jérômeova snoubenka, se v *Klářinu kolenu* objevila jenom na fotografiích, ale Héléne je v *Lásce odpoledne* skutečná a velice přítomná. Za druhé vzdálenost mezi Frédéricem a druhou ženou, Chloé, vzrostla. Podobně jako předtím Klára a Haydée je spatřována – z vypravěčova pohledu – jako stereotyp. Žena je opět tajemstvím – trochu divoká, ne tak intelektuálně atraktivní jako Maud nebo Aurora, vášnivější a fyzická. Tyto dva faktory se vzájemně umocňují: jelikož postava ženy, k níž byl učiněn závazek, zde zaujímá větší prostor, vztah mezi vypravěčem a druhou ženou musí ustoupit na významu. Po celých pět prvních Rohmerových filmů muži vypadali, že se vyvíjejí k větší zralosti a moudrosti s tím spojené. V *Kláře* ten-

to vývoj o trochu zpomalil, v *Lásce odpoledne* ustrnul; vývoj morální citlivosti je uzavřen: Frédéric a Hélène na konci filmu nastolili rovnováhu dosud nevidaného druhu. *Láska odpoledne* začíná prologem, fantaskní rekapitulací *amours par désœuvrement* předchozích filmů (signalizovaných výstupy hereček). Frédéric sní o kouzelném amuletu, který by zničil ženskou vůli. Je to žert, ale má svůj význam. Ke konci filmu jsou tyto mužské fantazie samotné zničeny: vlastní silnou vůlí Chloé a paralelním dobrodružstvím Héléne. Frédéric, poslední z vypravěčů Contes moraux, je přiveden definitivně zpět do reality, když se role prohodí a on se na situaci musí podívat z hlediska Héléne.

Úhel pohledu je zde nejdůležitější. Rohmer vysvětluje:

Mým záměrem nebylo točit syrové události, ale vyprávění, které z nich někdo udělá. Příběh, výběr faktů, jak je zorganizuje... ne tak, aby se musely podřídit mému pojetí. Jedním z důvodů, proč se tyto povídky nazývají „Morální“, je, že fyzická akce je téměř naprosto nepřítomná: všechno se odehrává v hlavě vypravěče.¹¹

Pro Rohmera je stejně jako pro všechny jeho kolegy z nové vlny důležitý vztah mezi událostmi a strukturou vyprávění.

Contes moraux se zdají být o mužích a těch dalších ženách – Haydée, Maud, Claire a Chloé; ale nejsou. V pravém smyslu je jejich tématem způsob, jakým Adrien, vypravěč *Maud*, Jérôme a Frédéric vnímají svůj vztah s těmito ženami – a jak nám jej vysvětlují. A tato vyprávění jsou jemně, ale účinně modulována původními závazky vypravěče k ženám, které i pokud se na plátně neobjeví, musí být přesto považovány za výrazné osobnosti těchto filmů.

Jakmile jsou vpuštěny do rámce Contes moraux – v osobě Héléne – cyklus musí dospět ke svému konci a fantazie vypravěčů, zobrazené v harémové sekvenci, musejí vprchat. Z hlediska struktury příběh nekončí, když Frédéric dospívá k určitým závěrům ohledně svých vlastních pocitů, ale spíše když síla jiného pohledu – Héléni – soupeří s jeho vlastním. *Láska odpoledne* už tedy není jenom jeho příběhem. „Co by mohlo být“ ustupuje tomu „co je“, „příběh, který o nich někdo vytváří“ je přemožen „syrovými událostmi“: jenom manželské pouto zůstává.

Všechno, co jsme dosud na Rohmerových filmech probírali – jejich postavy, zápletky a témata, která s nimi Rohmer utkává – všechno

to je věcí vypravěčského umění. Mohli bychom užít přesně přesně stejné pojmy, kdyby byl Rohmer romanopisec. Ale film je umění, které vždy pracuje na dvou rovinách, a Rohmerovy filmy mají stejně bohatou obrazovou stránku jako narativní strukturu. Rohmer řekl: „Ve filmu jsem chtěl zobrazit to, co vypadalo jako nejzajímavější“ filmu. V tomto ohledu se překvapivě spolčil se současnými filmovými teoretiky jako Straubem, Fassbinderem, Rossellinim a samozřejmě Godardem, kteří se snažili ve filmovém jazyce rozšířit hranice povoleného. Na Rohmerových filmech není nejzajímavější ani tak jejich nesmírná erudovanost, ale spíše značný úspěch při nalézání filmových obrazů pro zjevně nefilmová témata.

Není to tak, že by se zvráceně rozhodl zabývat se věcmi, které nejenom že jsou obtížné, ale neměly by se vůbec dělat. Spíše nám poskytl prvotřídní důkaz, že film je umění, které může organicky vyrůstat z umění románu. Obrazová a narativní struktura nejsou antagonistické; mezi nimi se rozprostírá kontinuum, které začíná u představivosti scénáře. Godard cituje knihy, Truffaut na ně natočil paján, ale pro ně jsou knihy vždy objektivní a oddělené. Pro Rohmera objekt není tak důležitý jako nálada, kterou navozuje. S výjimkou Pascala v *Maud* jsou tyto nálady obvykle lehké doteky, jemné odstíny zabarvující prostředí filmů. Choderlos de Laclos ve *Sběratelce*, stejně jako Rousseau a „německý romantismus“, které postavy čtou; trochu Prousta v *Klářině kolenu* a taky špetka Rousseaua (Rousseau žil v Annecy a vyprávěl příběh o třešni, srovnatelný s Rohmerovým příběhem); Bougaivilleova *Cesta kolem světa* v *Lásce odpoledne*, kterou čte Frédéric v příměstském vlaku mezi Saint-Cloud a Paříží (Rohmerovi to připadá hrozně směšné), a která se zabývá polygamií na Tahiti, jejíž provozování je Frédéricovi stejně cizí jako tato kniha. Toto všechno jsou drobné, ale dobře promyšlené narážky, které pomáhají vytvořit atmosféru.

Rohmer má podobně jako Godard a Chabrol dobrý postřeh na detaily každodenního života, a ty tvoří interpunkci jeho filmů: neustálé kouření v *Maud* (Trintignant měl pocit, že Rohmer věnuje větší pozornost popelníku než jemu), historka o slunečních brýlích ve *Sběratelce*, dojíždění v *Lásce odpoledne*, deníková struktura Kláry, nesčetné svačiny a šálky kávy ve všech filmech. Jsou to mozaiky těchto přízemních detailů, už jenom proto, že Rohmerovi lidé musejí něco

dělat, když mluví. Přitom takto my všichni trávíme většinu našeho času a Rohmerovi se podařilo dodat *la vie quotidienne* smysluplný rytmus: toto je opravdová struktura našich životů.

Jeho herci jsou vybíráni podle toho, že působí obyčejně a zároveň čerstvě. S výjimkou *Maud* použil v Morálních povídkách jenom jednoho profesionálního herce – Jeana-Clauda Brialyho – a použil ho hlavně proto, že si vždycky myslel, že Brialy je schopný vytvořit postavu naprosto odlišnou od svého „typu“. Neprofesionálové dodávají náladě filmů to, o čem Rohmer věří, že je tichou podstatou reality. Neprofesionálové nikdy „nepromítají“ osobnost tak dobře jako profesionálové, a přesně tuto kvalitu Rohmer (stejně jako Robert Bresson) chce. Tichost a pravdivost těchto charakterizací, pokud je tak možné nazvat přirozené výkony, tvoří pozadí, díky němuž je všechno to racionalizování a intelektuální výměny uvěřitelné a uchvacující. Jestliže je například zapotřebí koleno školačky a musí být emocionálně chladné a dokonalým objektem Jéromových fantazií, žádná herečka by tu roli nemohla zahrát; přirozený nárůst ega by to takřka znemožnil. Přitom Laurence de Monaghanová, sama školačka, nalézá správnou tóninu izolace a odstupu, aniž by se o to snažila. Neherec se nemusí omezovat jenom na sebezobrazující roli, jak v témže filmu ukazuje Béatrice Romandová. Má přirozeně silnou osobnost, která jí díky své jedinečnosti poskytla dráhu profesionální herečky poté, co byl film uveden.

Nepostradatelná hodnota neprofesionálů pro Rohmerovy filmy je pravděpodobně nejzřetelnější v *Lásce odpoledne*, kde je určitá přirozená intenzita, jaké profesionálové zřídka dosahují. Zouzou dává osobnosti Chloé syrovou, hrubou, veřejnou, ale zranitelnou kvalitou, která je pro úspěch filmu klíčová. Muž a žena (Bernard a Françoise Verleyovi), kteří jsou manželé jak říkají, ve „skutečném životě“, ukazují ještě jasněji, oč Rohmerovi jde: onen okamžik, „kdy herci zapomínají, že jsou herci, a já také zapomínám, že jsou herci“. Tento okamžik v *Lásce odpoledne* sám popisuje takto:

V té poslední scéně... když přichází manželka, mám pocit, že ti dva herci udělali víc, než že jenom hráli své role... tak mi to řekli. Když jsme tu scénu točili, měl jsem skoro pocit studu tam celou dobu sedět, přestože jsem věděl, že to hrají. Tuto scénu jsme točili jenom jednou a bylo by naprosto nemožné ji opakovat. Mám rád, když se v mých filmech odehraje, co jsem si nevynutil – odehraje se to a já musím jenom točit.¹²

Pro Rohmera není důležitý jenom vzhled postav, který závisí na neprofesionálnosti jeho herců; právě tak to je i charakter jejich hlasu. Rohmer ve svých filmech od *Znamení lva* nepoužíval žádnou hudbu, a to znamená, že dialogy musí mít trochu z povahy a emocionální přesnosti, jakou filmu obvykle dodává hudba. Filmař je značně citlivý nejenom na zabarvení a intonaci hlasů svých postav, ale pochopitelně také na jejich slovník a způsob vyjadřování. Přestože dialogy pro všechny jeho filmy jsou napsány předem a zřídka se improvizuje, Rohmer vyvinul techniky, které mu umožňují zachytit jednotlivé způsoby vyjadřování se značnou přesností. Je schopen napsat repliky, které jsou jak šité na míru postavám, díky tomu, že tráví nesčetné hodiny rozmlouváním s herci, a všechno si nahrává. To platí méně pro *Maud*, kde jsou lidé svým stylem Rohmerovi o dost blíže než postavy ostatních filmů, byť marxistický proslov Antoina Viteze připravil také za Vitezovy spolupráce. Rohmer říká, že ve *Sběratelce* je slang natolik bohatý, že některým dialogům stále nerozumí. Samozřejmě dívky v *Kláře* značně přispěly k tónu svých dialogů, a je proto zábavné, že je Rohmer kritizován, že do Lauřiných úst vložil velká slova. Nemá ale žádné pevné pravidlo proti improvizaci a scéna hádky s plavčíkem v kempu v *Klářině koleně* je dobrým příkladem okolností, kdy je improvizace nezbytná. „Velmi jsem usiloval o to, aby si to uchovalo autentickou, trochu nesouvislou kvalitou, kterou by psaný scénář mohl eliminovat. Dopadlo to tak, že při natáčení této scény panovalo jisté napětí.“¹³

Tato tichá posedlost přiměřeností zasahuje i do natáčecího plánu. Příběh *Mé noci u Maud* začíná na Štědrý večer; natáčení proto muselo začít na Štědrý večer, ale Trintignant tam nemohl být přesně v tu dobu, takže film byl odložen o celý rok. Rohmerovy filmy jsou do značné míry produkty svých míst a ročních období. Podobně jako Chabrol ví, že jsou jisté příběhy, které se mohou vyprávět jenom v Annecy nebo v Clermont-Ferrand. Podobně jako Ozu ví, že některá vyprávění patří na začátek podzimu a jiná právě na konec června. Všechno to může působit přehnaně, až přemrštěně, ale přitom je každý z Rohmerových filmů shrnutím tisíce takovýchto detailů. Jestliže je hlavním cílem vytvořit atmosféru, jemně vyladěnou náladu, přehlížení detailů by mělo za výsledek oslabení této přiměřenosti. Nepřekvapuje, že Rohmer výrazně pocituje rozdílnost

černobílého a barevného snímání, a jeho přístup je poučný. Nikdy nepoužívá barvu, případně černobílý materiál, jako dramatický prvek. Chtěl bych zde citovat, jak se vyjádřil o *Sběratelce a Klářině kolenu*:

Myslím, že barva ve *Sběratelce* především zvyšuje pocit realističnosti a přispívá k bezprostřednosti prostředí. V tomto filmu barva působí nepřímo a nejsou tam žádné barevné efekty... Nikdy jsem se nesnažil o barevné efekty tohoto druhu, ale například povědomí o čase – večer, ráno atd. – se dá daleko přesněji evokovat pomocí barvy. Barva taky může dodat výraznější pocit vřelosti, tepla, protože když je film černobílý, méně pociťujete různé části dne a je tam méně toho, co můžeme nazvat pocitem doteku. V *Klářině kolenu* to myslím funguje stejně: přítomnost jezera a hor je výraznější v barvě než v černobílé. Je to film, který si nedokážu představit černobílý. Zelená barva mi v něm připadá podstatná. Nemohu si ho představit, aniž by v něm byla zelená. A také modrá – celkově chladná barva. Tento film by pro mě v černobílé neměl žádnou hodnotu. Taková věc se těžko vysvětluje. Je to spíš můj pocit, který se nedá logicky vysvětlit.¹⁴

Takže Eric Rohmer je realista. Může být docela dobře přístupný obviněním, že jeho vyprávění jsou vykonstruovaná, že jeho témata jsou nedůležitá, že jeho postavy – zejména muži – jsou zploštělé a omezené na úzkou vrstvu společnosti:* toto všechno jsou oprávněné námitky. Přitom jeho fascinace intelektem *moraliste* není výsledkem induktivního procesu, prostřednictvím něhož by svým postavám dosadil komplexní inteligenci; spíše to je výsledek deduktivních úvah, pozorování a postřehů, které z toho získal. Díky tomu jsou jeho filmy působivé a obecně platné. Jako malíři, které nejvíc obdivuje – Rembrandt, Turner, Cézanne – zajímá ho především postava, povaha světla a způsob, jakým postavu vnímáme pomocí světla a zvuku.

Konečně nejpozoruhodnější nejsou jemné detaily struktury, ani přesnost moralizování, ale to, co na nás působí, zdroj obojího – lidé, které Rohmer zná a pozoruje. Pokud je jeho záběr úzký, je to vyváženo dosažením intenzity; pokud se soustřeďuje výhradně na intelektuály ze středních vrstev, právě to jsou lidé, které zná, ať už jsou lepší či horší. Vitalita Rohmerových filmů vychází z lidí, kteří se

* Ale nikdy prosím Rohmera neztotožňujte s jeho muži: „Nikdy byste o mně neměli uvažovat jako o apologetovi mých mužských postav, dokonce i (nebo zejména) pokud jsou svými vlastními apologetiky. Naopak, muži v mých filmech nemají být příliš sympatickými postavami.“¹⁵

v nich pohybují. Ironie vyplývá z jeho pohledu na ně: je vždy příkrý, ale také mnohoznačný. „Když najdete vysvětlení,“ říká, „a to vždycky můžete – je tam ještě další vysvětlení kromě toho prvního. Nikdy se mi nepodaří ukončit mé příběhy, protože mám pocit, že všechny konce mají mnoho důsledků. Jako ozvěna.“¹⁶ A filmy samotné jsou naopak ozvěnami něčeho zachytitelného a konkrétního, co jim předcházelo. Jeho filmům dodává hodnotu právě tato rovnováha mezi vykonaným a myšleným, mezi lidmi a jejich prostředím, mezi materiály filmů a Rohmerovými myšlenkami a pocity z nich.

Nástroj ozvěny je něčím, co použil ve všech svých *Contes moraux*, „ale je to také základní součástí tématu nebo chemickou ingrediencí toho, co téma vytvoří: způsob zakončení ozvěnou“.