

Favorit film

Lola Montès / Kaare Schmidt

Max Ophüls regnes sjældent for en af filmhistoriens »store« filmskabere. I Danmark har interessen for Ophüls og hans film måske været særlig ringe, og når Ophüls endelig nævnes, er han oftest et navn som de fleste perifert forbinder med en film som »La ronde« (Kærlighedsskarsellen), mens Ophüls' andre film enten er glemt eller slet ikke har været spillet herhjemme – og det er under alle omstændigheder længe siden (indtil Filmmuseet i fjor viste en omfattende retrospektiv serie Ophüls-film). En anden årsag til glemslen er måske, at mange af instruktørens film i dag kan virke gammeldags.

Enkelte film fortjener dog i høj grad at blive trukket frem af glemslen. Det gælder efter min mening især »Lola Montès«, der slet ikke er forældet, men tværtimod i dag opleves som mere aktuel end nogensinde. Hidtil har filmens ry først og fremmest været baseret på dens uomtvistelige æstetiske kvaliteter (som virkelig er overvældende), men netop dette har også i urimelig grad skygget for den problematik, som Ophüls med »Lola Montès« engagerede sig i, en problematik som først i dag er ved at blive erkendt som væsentlig også i en bredere sammenhæng.

Filmen rummer en usædvanlig intelligent og følsom analyse af følelsernes undertrykkelse i det moderne samfund, og den er samtidig en af de meget få film, der ikke bruger en udspekuleret fortælle teknik til at sløre et ordinært og reaktionært indhold. Tværtimod får den alle elementerne til at arbejde sammen og udtrykke en holdning, der klart og utvetydigt rummer en stærk kritik af nogle helt konkrete bestående sociale forhold. Og lige siden jeg sidste år så filmen, har dens problemstilling næsten dag for dag forekommet mig stadig mere væsentlig: filmen

rummer et indhold, jeg finder særdeles centralt, og filmen engagerer tilskueren gennem sin form, på en måde som kun få film magter det.

INSPIRATIONEN

»Lola Montès« er et af utallige eksempler på en film, der er blevet maltrakteret, fordi den blev anset for at være for avanceret. Men den er også noget så usædvanligt som en superproduktion, der nærmest må anses for at være en eksperimentalfilm. Den er Max Ophüls' sidste film og en værdig finale: hans smukkeste, mest poetiske og mest følsomme film ved siden af mesterværket »Letter From an Unknown Woman«, som han lavede i USA syv år tidligere. »Lola Montès« (1956) er hans eneste film i farver og bredformat, der dengang var højt anskrevne *production values*, og han førte sine økonomiske bagmænd bag lyset for at rejse de mange penge, extravagancen kostede. Han benyttede som forlæg en roman af Cecil St. Laurent, der var kendt for sine lidt vovede, sensationelle og romantiske historier, og videre accepterede han tidens franske sexsymbol, Martine Carol, til hovedrollen. Hun havde fået sit gennembrud i en filmatisering af en anden Laurent-roman, »Caroline Chérie« (1951), og producenterne regnede selvfølgelig med at få en film i Laurent-stilen, med oplagte muligheder for Carol i halvt-afklædte situationer. Men de forregnede sig. Ophüls klippede eller panorerede væk fra Martine Carol, hver gang der var en »oplagt mulighed«, og han benyttede det sensationalistiske som et led i filmen, til at vise småborgerlig bornerthed og sensations-hunger i skarp kontrast til Lolas følelser, til kærligheden.

Kærligheden overfor småborgerligheden kan altså synes tvunget af omstændighederne, men det er underordnet, for det er jo i værket, og det går desuden igennem de fleste af hans tidligere film, f. eks. allerede i »Die verkaufte Braut« (1932), »La signora di tutti« (1934) og i »Madame de ...« (1953), hans umiddelbart foregående film.

Ophüls har i et interview fortalt, at tanken om at filmatisere »Lola Montès« ikke tiltalte ham, fordi han ikke interesserede sig for mennesker, i hvis liv der sker en hel masse, men Judy Garlands nervesammenbrud og Zsa Zsa Gabor's amourøse eventyr fik ham til at fundere over stjernekarrierers »tragiske korthed«. Disse aktuelle paralleller til Lola Montès fik Ophüls til at bearbejde Laurents roman, på samme måde som han tidligere havde ændret skuespil og romanforlæg ved filmatisering: alle skarpe kanter høvles af, story'en opløses og tilbage – eller i stedet – fremstår personer, der er skitseret i forhold til deres følelser. Følelserne fremmanes gennem en flydende og elegant stil, hvor klipningen hovedsagelig begrænses til umærkelig kontinuitetsklipning, mens kameraet til gengæld er i næsten konstant bevægelse gennem stilfulde interiører i et drømmebillede af Strauss-valsens Wien i slutningen af forrige århundrede.

»Lola Montès« dækker ca. to tiår af Lolas liv i midten af det 19. århundrede, og selve strukturen viser holdningen og giver Lolas liv det bittersøde tragiske skær, der præger filmen og giver følelserne konstant styrke, resonans og perspektiv. Filmen er ikke fortalt fortløbende kronologisk, men er som ofte tidligere hos Ophüls (f. eks. »La signora di tutti«, 1934, »La tendre ennemie«, 1936) fortalt med en rammehistorie plus tilbageblik. Rammehistorien er filmens nutid, Lolas endeligt i en cirkus, hvor fremvisningen af hende selv er hovedattraktionen, og hendes sensationelle livs amourøse eskapader vises i en række tableauer for det nyfigne publikum. Tilbageblikkene er hendes minder og viser hendes følelser og tanker.

FORLØBET

I. Cirkusmanegen. Udråberen (sprechstallmeisteren) præ-senterer Lola og opfordrer tilskuerne til at stille deres nysgerrighed og komme med spørgsmål til hende. Ved spørgsmålet: »Husker komtesse stadiet fortiden?« følger en uendelig lang overtoning til en rejsekaret på en landevej: Lolas rødtbelyste ansigt mod den brune karet og den grønne natur (hendes minde ...)

1. tilbageblik: I kareten er Lola og Franz Liszt. De gør ophold ved en kro, og næste dag siger de hinanden farvel og kører bort i hver sin karet.

II. Cirkus: Udråberen kværner videre, bl. a. om hendes barndom. »I 1830 går det mod Europa – mod livet.«

2. tilbageblik: En meget ung Lola går ombord på det skib, der skal føre hende og hendes mor, mrs. Craigie, fra Indien (hvor hendes far er død) til Europa. På skibet møder de en løjtnant James, som Lola atter møder i Paris og gifter sig med.

III. Cirkus: Lola og »løjtnant James« i hvidt. Omkring dem drejer figurer, der symboliserer deres liv, i kirken, til hest, på jagt. Udråberen fortæller om deres liv i Skotland.

3. tilbageblik: James kommer fuld hjem, og de har et opgør. Han prøver at stoppe hende, da hun vil stikke af. Hun bider ham i hånden, gør sig fri og forsvinder.

IV. Cirkus: Udråberen: »Efter mislykket ægteskab ...«. Lolas sociale opgang vises.

Udråberen fortæller om flere skandaler, følelser, sensationer: noget med en sultan i Tyrkiet, tsaren i St. Petersborg, etc. Og så var der noget med en dirigent. Lola: »Claudio Pirotto. Jeg vidste ikke, han var gift ...«.

4. tilbageblik: Lola danser spansk sammen med to andre, den ene hvisker, at dirigentens kone er der. Lola farer frem, slår dirigenten, og fortsætter hen til fru, som hun giver nogle ringe (»... falske forudsætninger, han fortalte mig, at De var skilt«). Bifald fra mængden, smil, temperament.

V. Cirkus: Udråberen fortæller videre, bl. a. om Lolas cigarrygning, og han opfordrer hende til at fortælle. Lola: »Den næste morgen var jeg den berømteste kvinde på Côte d'Azur ... Den internationale elite besøgte mig ...«. Udråberen: »Hele det højere selskab.«

5. tilbageblik: Udråberen besøger hende og fremsætter sit første tilbud om engagement i cirkus. Hun afslår, han kysser hende og går.

VI. Cirkus. I et trapez-nummer føres Lola opæfter, højere og højere op under kuplen, op i udspringskurven. Udråberen fortæller om berømtedder, der er faldet for hende, bl. a.: »Den store og berømte Richard Wagner ... Den meget store, den meget berømte Frederic Chopin ligger for hendes fødder. Højere, Lola, højere.«

6. tilbageblik: En karosse med Lola. Hun spørger en forbipasserende student om vej til München. Lola får dog ikke engagement på teatret, og hun opsøger da kongen, der bliver interesseret i hende.

VII. Cirkus. Udråberen fortæller, at kongen tilbyder Lola et palads.

Tilbageblik (6). Forholdet mellem Lola og kongen skaber utilfredshed blandt borgerne, og der udbryder revolution. Kongen forlader Lola, men studenten, der tidligere viste vej, kommer med en studentergarde og arrangerer hendes flugt. I karossen bedyrer han hende sin kærlighed, han vil tage med hende, er ikke for ung, tyve år, men kongen var gammel, han elskede hun i hvert fald ikke! Hun afslår hans tilbud: »Det var fejltagelsen – jeg elskede kongen«, og »Bayern var min sidste chance, C'est fini, oui, c'est fini.«

VIII. Cirkus. Lola i udspringskurven. Hun springer, subjektivt kamera ned mod springbaljen, alt bliver mørkt.

Eksteriør. Lola modtager i sit kabinet håndkys for 1 dollar pr. stk. Så kører kameraet tilbage – tilbage langs køen af mænd, der venter på at give håndkys, tilbage mellem bure, skurvogne, boligvogne, etc. Da Lolas vogn næsten er forsvundet i baggrunden, trækkes tæppet for: denne forestilling er forbi. FIN.

LOLAS LEVNEDSLØB

Lolas levnedsløb vises på to planer, stiliseret til show i cirkusen, og stiliseret som minder i tilbageblikkene. Cirkus-scenerne er konklusionen på Lolas levnedsløb, mens tilbageblikkene er Lolas forklaring på, hvorfor det går som det går. Tilbageblikkenes følelsesladethed må således føres tilbage på personen Lola og netop herved får tilbageblikkene og følelserne stor ægthed i modsætning til cirkusens falskhed. Forskellen mellem cirkus og tilbageblik markeres bl. a. i musikken. I cirkus-scenerne spilles der tungt stæmpende cirkusmusik (der således hører med til handlingsplanet) og i tilbageblikkenes lette underlægningsmusik især stemningsskabende valse. Modsætningerne illustreres også i cirkus-scenernes overdrevne stærke enkeltfarver (der ikke stiller nutiden i noget særlig flatterende lys), mens minderne (tilbageblikkene) markeres med gradueringer af sartere afstemte farvesammensætninger. I cirkus er baggrunden konstant mørk, næsten sort, der opbygges en stemning af noget knugende og tragisk, som en understregning af den følelseskulde, hvormed Lolas »sensationelle« privatliv blotlægges.

TILBAGEBLIKKENE

I tilbageblikkene ses Lolas liv som en række forsøg på at skabe en tilværelse, der byder på meningsfuldt, følelsesladet og engageret samvær med andre mennesker, frigjort fra snævre borgerlige normers bundethed, der blot fører til følelsesdestruktion.

1. tilbageblik (kronologisk forkert anbragt, men korrekt i følelsesmæssig henseende) gennemspiller en uafhængig forbindelse. Lola og Liszt er frigjort fra andres snagen og påvirkning. Det eneste afgørende er de to involverede. De har intet krav på hinanden, og da de bryder med hinanden, er alt i orden. Dette understreges af farverne: mørkebrunt, gult, rødt og grønt (Lola bærer en flaskegrøn kjole). Kraftige, uafhængige farver og følelser. Og format-anvendelsen. Ophøls var meget optaget af malernes frie formatvalg, og han monterede en variabel maske foran kameraets objektiv, så han kunne bestemme afskæringen både fra billede til billede og indenfor det enkelte billede. Liszt vil snige sig ud om natten, men den tilsyneladende sovende Lola kalder ham tilbage og fortæller ham, at det nu er forbi, fordi han begynder at snige sig ud om natten. Hun trækker ham ned i sengen og fjerner hans hat, stok og slips. Da hun rækker armen ud af sengen med sagerne, dækkes siderne af billedet, så det der var en halvtotal, bliver en halvnær. Desuden ses de gennem et firkløverbladsgitter af jern – det er hårdt men blødt buet. Format-skiftet (i stedet for f. eks. klip) understreger helheden i billedet og situationen, altså det frit valgte brud som ikke fører til traumer. Og gitteret formidler holdningen: det er et nederlag for Lola på grund af hans bedrag, men når følelserne er væk er det at foretrække at kunne skilles, og det volder ingen problemer.

I 2. tilbageblik kontrasteres Lolas ensomhed med modernens forsøg på at afsætte hende i det højere selskabsliv, hvilket får hende til at acceptere omverdens krav og



Stills/ (1) Lolas første nederlag opleves i filmens første tilbageblik sammen med Liszt bag gitteret. (2) I cirkus udnyttes Lola som en vare, og udråberen repræsenterer udnyttelsen og undertrykkelsen af Lola, en holdning der forstærkes af hans pisk og hans placering i billedfeltet. (3) I 2. tilbageblik møder Lola omverdenens pression. Moderen (t. v.) ses med arrogant udtryk i ansigtet, og i baggrunden t. h. ses løjtnant James. (4) Billedet af Lola bag gitteret understreger hendes ensomhed, og effekten forstærkes af stewardsens stærkt interesserede blikke til Lola. (5) Scenen fortsætter med at vise, hvorledes Lola er isoleret fra de dansende (hendes mor og løjtnant James), de lyse og mørke flader i

normer: ægteskabet. Der benyttes nu dæmpede og harmoniske farver: sort, blå og grå, der understreger sekvensens tristesse. Hun bærer en lysegrå kjole, der står lidt frem fra omgivelserne og samler følelsen om hende, især hendes ensomhed på skibet: Lola går på dækket forbi et vindue, hvorigennem hendes mor og James ses danse, og hun følges i en lang kamerakørsel ud til stævnen af skibet, hvor lysene fra land og stjernerne blinker på den fløjlsblå himmel, mens vinden blæser i hendes lyse kjole. Kameraet tilter op mod hendes tårevædede ansigt, der metaforiseres gennem de blinkende lys.

I operaen i Paris føres hun tre balkoner op for at blive introduceret for en baron, der dog er taget til Baden-Baden med sin rheumatisme! Det lykkes altså ikke at starte på toppen, hun løber ned igen, James indhenter hende og bedyrer at han holder af hende. Hun siger: »Gør noget, jeg ved ikke ... gift Dem med mig, er det ikke sådan man gør?«! De omfavner hinanden, og i et totalbillede snævreres formatet ind til 1/3, som om der lukkes af for andre muligheder: hendes ensomhed og uerfarenhed fører til, at hun accepterer konventionen om ægteskabet som en retningsplan til tryghed og kærlighed.

At den ikke holder vises i 3. tilbageblik (ægteskabet varer ti år, men kun bruddet huskes), hvor forholdet brydes af hende. Hun er på alle måder spærret inde: det foregår indendørs, om natten, med tunge mørke, især brune, farver. Opgøret med James ses gennem et diagonalgitter, hvis traumatisk effekt fortsættes ved, at der klippes imellem: venstre billedhalvdel sort (afmasket) og James i højre del, og højre del sort og Lola i venstre del. Afgrunden mellem dem er så total, at de ikke bruger samme billede, ikke engang samme billedfelt!

Forsøget på at binde hende vurderes altså negativt, mens hendes temperamentsfulde brud med dirigenten i 4. tilbageblik i sig selv er uproblematisk: smil og begejstring, brede åbne billeder udendørs i klart sollys, alle farveskalaens varme farver til at udtrykke temperament, uafhængighed og livsglæde. Men det dækker alligevel over et nederlag. Dirigenten er gift, og det er hans uærlighed, der fører til bruddet. Og berømmelsen fører senere til det definitive nederlag.

Lolas berømmelse er baggrunden for 5. tilbageblik, udråberens tilbud om engagement. Dette står i direkte forbindelse med cirkussekvenserne, og er således den yderste konsekvens af de forskellige samværsformer. Lola glider hver gang ind under et magtforhold, hvor hun gøres til et objekt, en vare. Hun dyrkes af omverdenen for sine ydre attributter, ikke som menneske, og hun tilbydes netop engagement, ikke for sin kunnen, men for sin berømmelse, sin evne til at »skabe« skandaler. Udråberen behøver hende for videresalg til cirkusens publikum som et spændende, æstetisk fænomen.

Lola vil komme til at indgå i et nyt magtforhold: den der har magt over fænomenet har magt over de fascinerede tilskuere. Hun vil kun blive udråberens middel til at få magt over publikum, så han kan tjene tykt. Som sådan har hun end ikke elementær menneskelig værdi. Det bliver udgangen på historien, men denne gang kan hun afvise ham. Hun har endnu mod på at prøve igen og har derfor ikke noget at handle med. Filmens analyse udbygges ved en moralsk valuering af personerne på det fortælle-mæssige plan. Udråberen er klædt i dyrt, lapset, tætsiddende tøj samt høj hat og stok, Lola i frit brusende kjole. Han i sort, hun i uskyldsrent hvidt. Afstanden forstærkes af, at der klippes imellem dem, ved at han arrogant peger på hende med sin stok, og ved at han er set i skæv billedramme, mens hun ses i ret billedramme.

I Bayern (6. tilbageblik) opnår hun i første omgang en idealsituation, idet hun elsker kongen og samtidig har gode levevilkår. I begyndelsen understreges hendes uafhængighed af stærke blå, røde, sorte, hvide og grønne farver, senere dæmpes farverne, de bliver sartere og mere og mere harmoniske, især blå, hvid og sølv kommer til at dominere. I Lolas palads, der markerer hendes højdepunkt både socialt og kærlighedsmæssigt, dominerer diverse nuancer af lys cremefarve og elfenbenshvid (bayersk sen-rokoko), og Lola bærer en sølv-stålgrå kjole. De voldsomme begivenheder (revolution etc.) kontrasteres af farvernes – og hendes følelsers – harmoniske ro. Hendes rolige lykke går lige over i hendes rolige accept af nederlaget – flugten om natten og den afsluttende samtale med studenten: »c'est fini«.



billedkompositionen understreger nok engang Lolas fornemmelse af isolation, (6) en følelse der endelig helt får lov til at dominere gennem Ophüls' brug af Lola alene på dækket, opslugt af natten der kun brydes af fjerne stjerner. (7) I 3. tilbageblik ses Lolas nederlag i ægteskabet med James. Brugen af gitteret forstærker nederlagsfølelsen, og (8) i 6. tilbageblik lader Ophüls kongeslottets dekorationer (det overfyldte værelse, der næsten lukker sig om Lola) varsle Lolas kommende nederlag. (9 og 10) udtrykker Lolas definitive nederlag. Begge stills er fra filmens 8. cirkus-sekvens, og i begge billeder udtrykkes cirkusomgivelsernes falskhed og Lolas placering i cirkus udelukkende som en vare.



Berømmelsen har virket. Forholdet brydes ikke af de to involverede, men af omverdenen. Lola ser derefter ikke flere muligheder, men kommer til den konklusion, at når man ikke vil lade følelserne gå på akkord og underordne sig en institutionalisering af samværet med det modsatte køn gennem ægteskabet, bliver omverdenens repression i det lange løb for stærk, følelserne bukker under. Lola presses til sidst på plads i systemet som famøs og mytisk femme fatale. Hun udstilles i cirkus som en anden *freak*, så borgerskabet kan få pænt og institutionaliseret afløb for drømme og aggressioner overfor det, der er anderledes.

CIRKUSRAMMEN

Hvor tilbageblikkene er rent filmsprogligt stileret, vises Lolas levnedsløb i cirkusen i en række tableauer, der kan karakteriseres som super-stiliseret. Cirkusen er Lolas endeligt, filmens dramatiske konklusion. Hun prøver at leve ud fra en personlig livsopfattelse, der er i konflikt med samfundets traditionelle moral, hun oplever en lykke, men bruddet kan ikke opretholdes; hun føres tilbage i folden, rubriceret som femme-fatale. Filmen accepterer ikke dette, f. eks. ud fra skæbnemotiviske og moralske grunde (højt at

flyve, dybt at falde), men analyserer forløbet i forhold til omverdenens reaktioner (læs: sanktioner). Cirkusen fungerer som ramme for tilbageblikkene. Den forbinder hele tiden Lolas levnedsløb med hendes endeligt, og udvider samtidig analysen gennem sin forenklet symbolske og meget direkte konfronterende af Lola med publikum, den omverden der har nægtet hende ret til personlig moral og lykke.

Cirkusen er naturalistisk (selv farverne er naturalistiske: sådan ser en cirkus ud), tilbageblikkene stilerede og expressive, hvilket tydeligt markerer filmens syn på den samfundsskabte virkelighed: cirkusen er ægte (i forhold til virkelighedens cirkus udenfor filmen), men falsk (i forhold til virkeligheden udenfor cirkus), mens tilbageblikkene er falske (stilerede) i forhold til virkeligheden udenfor filmen, men ægte/sande i forhold til cirkusen, idet de viser Lolas sande følelser. Det ægte bliver udtryk for noget falsk, det falske for noget ægte (følelser). Cirkusen = den samfundsskabte virkelighed, vurderes altså negativt: det betegner forvrængningen og umuliggørelsen af følelserne; mens tilbageblikkene = Lolas levnedsløb, betegner et brud med den samfundsskabte virkelighed. Og bruddet vurderes positivt, thi kun bruddet skaber mulighed for meningsfulde følelser.

Cirkusen bliver således i filmen symbol på undertrykkelsen af et frit og lige samvær mellem mennesker (d.v.s. hvor mennesker, her kvinden, ikke kan ejes, f. eks. gennem ægteskabet eller som udstillingsgenstand), undertrykkelsen af grundlaget for tilværelsens mening: ægte følelser for andre mennesker, i frit socialt samvær.

FEMME-FATALE MYTEN

Filmkunsten er, ligesom vor kultur i øvrigt, patriarkalsk, og den har næsten konsekvent vist kvinden som objekt. Hun gøres til en drømmefigur og fikseres samtidig i bestemte roller. Femme-fatale mytologien rubricerer kvinden som uheldsvanger, fordi hun helt er underlagt sine drifter (modsat mandens intellekt, der skal retfærdiggøre hans magt-position). Den går helt tilbage til den græske myte om Pandora (Pandoras æske = hendes hymen eller vulva), der gives skylden for opfindelsen af det plagsomme køns-liv, og den jødisk-kristne syndefaldsmyte, hvor kvinden gives skylden for udvisningen fra paradiset. I middelalderen og i victorianismen skelnes mellem den gode, dydige kvinde (objekt for ridderligheden) og den dårlige, sanse-lige og følgelig destruktive kvinde. Dette præger stadig i uhyggelig grad vor tid, hvilket tydeligt fremgår af filmkunsten, hvor det understreges af stjernedyrkelsen, som ofte accentueres af dramatiske beretninger om privatlivet. De dydige Lillian Gish og Julie Andrews overfor femme-fatale-typer som Marlene Dietrich og Rita Hayworth (f. eks. i »Gilda«, »Kvinden fra Shanghai« og »Fristerinden«). »Lola Montès« er en kritik af denne mytologiserende fremmedgørelse af kvinden. Den analyserer mytens opbygning og funktion, og den tager afstand fra den. Dette fremgår tydeligt af Lolas levnedsløb set i modsætningen cirkus/tilbageblik (altså filmens struktur); af cirkusens udstilling af hende og hendes liv med artister udklædt som de personer hun har mødt, Liszt, kongen etc.; af skandalernes opståen i forbindelse med offentlig fremtræden, på danse-scene, i opera, og til sidst hvor den i Bayern fører en hel revolution med sig. Og de mennesker hun møder: dyrkes hun ikke som muse af komponister og dirigenter, som symbol af studenten/studenterne, som udstillingsgenstand af udråberen, som »elskerinde« af kongen! Fremtoningen bliver vigtigere end mennesket. Når Lola ved aktiv handling søger at komme ud over dette, overtræder hun sin moderne ideologiske kønsrolle som den passive, og hun bliver derfor destruktiv overfor den sociale orden, hvor manden har eneret på at vise initiativ.

IDEOLOGIEN

Lola bryder med accepterede normer og prøver at leve på sin egen måde. Resultat: hun ødelægges som menneske. Og hendes undergang klargøres fra starten (cirkus). Denne opgang og nedtur kunne være udtryk for en mysticistisk religiøs skæbneholdning: synd og straf, eller for en psykologisk-moralsk holdning der, som en moderne pendant til den religiøse myte, opbygger en psykoanalytisk myte der projicerer kønsskrækken over på kvinden, kvindens destruktive drifter etc. Det er imidlertid ikke filmens holdning. Den distancerer sig fra forløbet og forklarer det som bestemt af sociale årsager, normer, fordomme, traditioner, myter . . . Lolas brud er et individuelt brud, og hendes nedtur skyldes den sociale omverden, der indkapsler bruddet og bygger hende op som mytefigur. Hendes betingelser er et mandssamfund, der retfærdiggør og bortforklarer kvindeundertrykkelsen med et rodsammen af

religiøse myter om det prædestinerede og psykologisk-biologiske myter om (kvindens) væsen og natur. Kvindens rolle bliver noget forudgivet i begge tilfælde, følgelig må et brud føre til undergang. Denne opfattelse (bevidst og ubevidst) er så fundamental i vor kultur, at den ikke blot afspejler det sociale system, men virker tilbage på det og cementerer det. Det er det, der sker for Lola: for at normerne kan bestå, må de håndhæves. Den omverden, der knuser Lola, ser hende som offer for sine drifter, og retfærdigheden sker fyldest. Men filmen analyserer repressionen som socialt bestemt, afviser diverse myter og konkluderer, at menneskers chance for meningsfuldt samvær er begrænset, i det lange løb umuligt, i et samfund der reducerer kvinden til et objekt, en vare, og dermed mennesket (mand og kvinde) til en ting. Filmen er ikke pessimistisk, for gennem Lolas følelser og forsøg på brud udtrykkes en fundamental tro på mennesket. Det negative resultat er derimod sandt tragisk.

VURDERING

»Lola Montès« er både avantgarde og spectacle. Som sådan burde den være henvendt både til den lille finkulturelle gruppe af biografgængere og til den store mellemklassegruppe. Men filmens eklatante økonomiske fiasko viser, at i hvert fald sidstnævnte gruppe blev væk, trods overdådigheden af production values (farver, bredformat, stjerner). Man kunne gætte på, at det skyldes filmens problematisering af det spektakulære, idet den netop kritiserer den ideologi, som sædvanligvis rendyrkes i den spektakulære form, en ideologi som er stærkest funderet i mellemklassen.

Avantgardeaspektet i form og ideologi nedbryder spectactlets traditionelle mytologi, ideologi og formelle perfektion. Men filmen skaber ikke et gennemført nyt filmsprog. Den er næsten selvmorderisk ved selv at være, hvad den kritiserer. Den udvider det bestående filmsprog ved eksperimenter og nyskabelser samt stærk selvkritik og samfundskritik, og den kommer herved frem til en ekstrem variation af det bestående filmsprog, der på den anden side tillader en stærk kritik af det borgerligt-kapitalistiske samfund indenfor dets egne rammer.

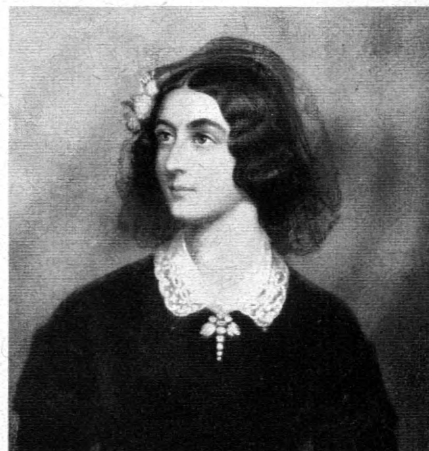
Dens kritik af femme-fatale myten og kvindens rolle gennemføres således ved at vise den smukke kvindes, stjernens, tragedie. Orson Welles' »Citizen Kane« (1941) handler om en magtmand, hvis følelser ødelægges af hans for megen magt. De superriges store problemer. Hvor mange mennesker kan det vedkomme personligt. Ligeledes handler »Lola Montès« om den smukke kvinde, hvis følelser ødelægges af for megen skønhed og offentlig omtale. Hvor mange har det problem. Er det ikke mere almindeligt at have problemer med ikke at kunne leve op til vor kulturs skønhedsdyrkelse (tydeligst udtrykt i reklamen). Burde man ikke hellere lave film om dette, om almindelige mennesker, hvis følelser forkvakles af skønhedsdyrkelsens tingsliggørelse. Naturligvis. »Lola Montès«s problematik alene værdi begrænses af, at den bruger et særtilfælde som udgangspunkt. På den anden side er den ikke så person-centreret, at den mister perspektivet. Lolas særlige eksempel har sine begrænsninger, men i analysen af myter og normer fastholder filmen stadig et perspektiv og en holdning, som man kan solidarisere sig med et langt stykke. Den er vedkommende. Ikke på grund af »universelle« ideer, men fordi den med sin analyse supplerer en aktuel og væsentlig problematik, undertrykkelsen, tingsliggørelsen, mennesket som vare.

Optagelserne til »Lola Montès« påbegyndtes 28. februar 1955 og sluttede 29. juli 1955. Den kostede 650 millioner gamle francs (10-11 mill. kroner), og var dermed den dyreste film, der nogensinde var produceret i Frankrig. Filmens budget var muliggjort gennem den fransk-vesttyske co-produktionsaftale. Da filmen gik over den normerede indspilningstid og dermed over budgettet, blev producenterne urolige. Da de så filmen blev de forvirrede. Umiddelbart efter Paris-premieren 23. december 1955 (München-premiere 12. januar 1956) klippede de filmen ned fra 140 minutter til 110. Denne udgave blev vist fra 20. januar 1956. Derefter blev den fuldstændig omstruktureret (af Etienne Muzé), tilbageblikkene fjernet, og udsendt i en 90 minutters udgave (vist fra 22. februar 1957). Filmens var blevet indspillet på tre sprog, tysk, fransk og engelsk. Den engelske udgave blev senere klippet ned til 75 minutter og udsendt under titlen »The Sins of Lola Montès«. Ophüls var naturligvis rasende over omklipningerne. Han kæmpede med producenterne, men opgav i begyndelsen af 1957, hvorefter han tog til Hamburg, hvor han døde 26. marts 1957 p. gr. af svagt hjerte, knap 55 år gammel. Det menes, at den originale version af »Lola Montès« på 140 minutter er forsvundet. Muligvis er den blevet brugt til at lave en forkortet version. I hvert fald har man kunnet stykke 110-minutters udgaven sammen igen. Den er blevet vist på festivaler i 60'erne og fik re-premiere i Paris 13. november 1968.

■ LOLA MONTES/LOLA MONTEZ

Frankrig/Vesttyskland 1955. **Dist:** Gamma Film → Films de la Pleiade/Union-Film. **P-selskab:** Gamma Film (Paris) – Florida Film (Paris)/Gamma-Film (München) – Union-Film (München). **P:** Albert Caraco. **P-leder:** Ralph Baum. **I-leder:**

Andre Hoss. **P-ass:** Werner Roeder, Karlheinz Först, Helmut Ringelmann, Georg Markl. **Instr/Manus:** Max Ophüls. **Adapt:** Max Ophüls, Annette Wademant, Jacques Natanson. **Tysk version:** Franz Geiger. **Engelsk version:** Peter Ustinov. **Efter:** roman af Cecil Saint Laurent: »La vie extraordinaire de Lola Montès«. **Foto:** Christian Matras. **Kamera:** Alain Douarinou/**Ass:** Ernest Bourreaud, Henri Champion, Luc Miro. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** CinemaScope (1 x 2:55). **Klip:** Madeleine Gug/**Ass:** Rosa Ring, Johannes Nickel. **Tysk version:** Adolf Schlyssleder. **Ark/Dekor:** Jean d'Eaubonne/**Ass:** Jacques Guth, Willy Schatz. **Rekvis:** Robert Christides. **Kost:** Marcel Escoffier (for: Martine Carol), Georges Annenkov/**Ass:** Madeleine Rabusson, Jean Zay, Monique Plotin. **Musik:** Georges Auric. **Tone:** Antoine Petitjean, Hans Endrulat, F. K. Tischler. **Instr.ass:** Willy Picard, Tony Aboyantz, Claude Pinoteau, Marcel Wall (= Marcel Ophüls). **Volontør instr.ass:** Alain Jessua. **Koreo:** Helge Pawlinin. **Makeup:** Maguy Vernardet. **Frisurer:** Jean Lalaurette. **Trapeznumre:** tilrettelagt af Yves Rozee, Armeé Fontenay. **Kons:** Peter S. Petrona (cirkusspørgsmål). **Medv:** Martine Carol (Lola Montès), Peter Ustinov (Udråberen), Anton Walbrook (= Adolf Wohlbrück) (Kongen), Ivan Desny (Løjtnant James), Lise Delamare (Mrs. Craigie, Lolas mor), Henri Guisot (Maurice), Paulette Goddard (Josephine, Lolas kammerpige), Will Quadflieg (Franz Liszt), Oskar Werner (Studenten), Jacques Fayet (Stewarden), Daniel Mendaille (Kaptajnen), Jean Galland (Baronens tjener), Claude Pinoteau (Claudio Piroto, dirigenten), Willy Eichberger (Lægen), Werner Finck (Maleren Wisböck), Walter Kiaulehn (Intendanten), Gustav Waldau (Dr. Jeppner), Willy Rösner (Ministeren), Friedrich Domin (Cirkusdirektøren), Germaine Delbat, Helena Manson, Helene Lawkoff, Betty Philipsen, Marcel Ophüls, Beatrice Arnac. **Org.** længde: 140 min. (i Frankrig), 116 min. (i Vesttyskland). **Længde:** 110 min.



Stills/ Lolas drøm om uafhængighed udtrykkes (øverste billede t. v.) gennem det store lyse rum omkring hende, mens hendes placering på en gangbro med gitterværk kan siges at vise virkelighedens manglende grundlag for Lolas drøm. Billedet nederst (t. v.) med cirkus som symbol på den sociale virkelighed: det afskallede interiør bag manegen, den vægte forgyldning og det falske lys samt det lurvede tæppe over Lolas kjole, som udelukkende bruges for at præsentere hende som udstillingsgenstand. Billederne t. h. viser (øverst) virkelighedens Lola Montès, nederst filmens Lola i nærbillede.