



detaillerne
detaillerne
detaillerne PETER COWIE OM OPHÜLS

detaillerne - detaillerne - detaillerne

For enhver, som har set den 110 minutter lange udgave af „Lola Montès“, må *Max Ophüls* stå placeret blandt de mest elegante og tryllebindende af alle filmkunstnere. Han besad en stilsans og et ægte talent for *mise-en-scène*, som var på samme tid nostalgisk og revolutionært. Hans verden var et Wien med strålende balsale og gader i lygteskær, også hvis han – som *Carné* – måtte opbygge de sindrigste og kunstfærdigste dekorationer for at ramme stemningen. Og dog ejer flere af hans film takket være hans fantasifulde udnyttelse af lærredet og hans kameraarbejde den samme evne til at blænde os, som vi møder i film af *Orson Welles*.

Ophüls lignede på mange måder en anden *réalisateur maudit*, *Erich von Stroheim* – den samme smag for det barokke og det bizarre, den samme kærlighed til den erotiske situation. Og Ophüls' karriere er som Stroheims besynderligt ujævn; jeg skal i denne artikel alene beskæftige mig med film, som jeg har set for nylig, og som synes at skabe ham det varigste mindesmærke.

Max Ophüls blev født i Saarbrücken og begyndte sin filmkarriere som assistent hos *Anatole Litvak*. Han indspillede dernæst fire praktisk talt ukendte film, før „Liebelei“ i 1932 gjorde hans navn kendt. Ophüls byggede væsentligt om på *Schnitzlers* skuespil, og kærlighedshistorien mellem officeren Fritz og Christine, datter af en musiker, er langt mere lidenskabelig i filmen end i teaterudgaven. Når man ser „Liebelei“ i dag, gør den – som så mange andre af Ophüls' film – indtryk i kraft af sin *stil*. Hele filmen er båret af en lethed, som mærkes tydeligst under køreturen gennem den sneklædte skov i forberedelserne til duellen mellem Fritz og hans eks-elskerindes mand. Man mærker desuden allerede her Ophüls' morbide ironi – „Liebelei“ munder ganske som „Letter From an Unknown Woman“ ud i det tragiske. Men det vigtige er alene den kendsgerning, at de to elskende har oplevet øjeblikke af overvældende glæde. På en måde leger alle personer hos Ophüls med livet, og de må bære de smerter, som følger. „Hvad betød jeg for ham?“ råber

heltinden i sidste scene i „Liebelei“, „jeg var jo intet andet end et stykke tidsfordriv for ham – og han dør for en andens skyld.“

En film af Ophüls lader sig straks bestemme ved sin rigdom på *tracking shots*. Ophüls holder sit kamera i konstant bevægelse. Hvor nogle instruktører (f. eks. *Renoir* og *Welles*) har anvendt *tracking shots* for at opnå en ironisk effekt, og atter andre (navnlig *Kurosawa* og *Truffaut*) har brugt dem for at give indtryk af hovedkuldts flugt og fart, så benytter Ophüls dem til at skabe, hvad man bedst kan betegne som en art „vægtløshed“: den roligt gængende bevægelse udsletter tid og sted, virkelighed og drøm glider ubesværet sammen.

Denne følelsesmæssige udslettelse af tid og sted er mest slående i „Letter From an Unknown Woman“, som Ophüls instruerede i 1948 under sit Hollywood-ophold. Sært nok er den blandt de mest overbevisende af hans „wienske“ film. Den fortæller om en ulykkelig kærlighed mellem en ung pige (*Joan Fontaine*) og en smuk pianist (*Louis Jourdan*), som forlader hende, og som først til allersidst får styrke til at bære ansvaret for at have ødelagt hendes liv. Manuskriptets melodramatiske skubben personerne ud og ind på scenen og dets udspekulerede komplikationer overbeviser ikke. Men de kunstigt opstillede gader, hvor sneen falder langsomt, mens droskerne haster af sted, rummer den samme iøjnefaldende charme som de lige så kunstige dekorationer i „La Ronde“. Bag det hele aner man en smertefuld sorg, hos *Zweig*, fordi han var ene om at få øje på revnerne i den elegante facade, som dækkede over Franz Josephs Østrig, hos Ophüls, fordi en verden så bevægende og så stulfod for evigt var tabt.

For mange Ophüls-*aficionados* står „La Ronde“ naturligvis som hans smukkeste bedrift – den besidder en tidløshed og en vidunderlig form, som savnes i „Liebelei“, og den er ikke så ambitiøs som „Lola Montès“. Som „Liebelei“ er den bygget over et stykke af *Schnitzler*, og den er som alt af denne dramatiker gennemtrængt af desillusion. Men det er ganske bemærkelsesværdigt, at Ophüls, som forstærkede



„Liebelei“ (Elskovsleg), 1932.

Side 11: Martine Carol og Max Ophüls under optagelserne af „Lola Montès“.

det tragiske i kærlighedshistorien i „Liebelei“ sammenlignet med stykket, tværtimod i „La Ronde“ mildner teaterstykkets realisme. Hans film lader sig meget vel opfatte som et potpourri af romantiske eventyr. Ophüls' hedonisme er særdeles tydelig i „La Ronde“; ingen af personerne gør sig skyldig i at bringe tragedien over sig selv – livet skal nydes i den lykkerus, som tilfældet bringer med sig. Og dette indtryk forstærkes gennem den nostalgiske vals af *Oscar Straus*, som blev filmens musikalske hovedtema. Men ser man „La Ronde“ ganske objektivt, opdager man, at Ophüls i virkeligheden viser os,

at disse kærlighedshistorier, som følger hinanden i rad og række, trods alt alle er meget flygtige og betydningsløse, og at mange af elskerne (navnlige *Fernand Gravey* og *Gérard Philipe*) er så sophisticatede, at den glæde, de finder i en kærlighedsaffære, efterhånden har mistet al spontaneitet og nu alene er tør og teoretisk. Ophüls' medfødte sans for ud af jævnt dekorationsarbejde at skabe en gennemført troværdig verden, som helt er hans egen, er så tydelig som nogen sinde. Kun en Carné på sin højde havde formået at styre den ubehændige indledende scene, som Ophüls gør det: *Anton Walbrook*,

le meneur du jeu (Ophüls selv, naturligvis) slentrer gennem de gamle gader og sætter så sin karrusel i gang og med den tonerne af hans lokkende sang. *Claude Beylie* ramte rigtigt, da han sagde, at „La Ronde“ er en film, som lige ud for vore øjne følger den hemmelighedsfulde grænse, hvor det at elske kunst og kunsten at elske mødes“.

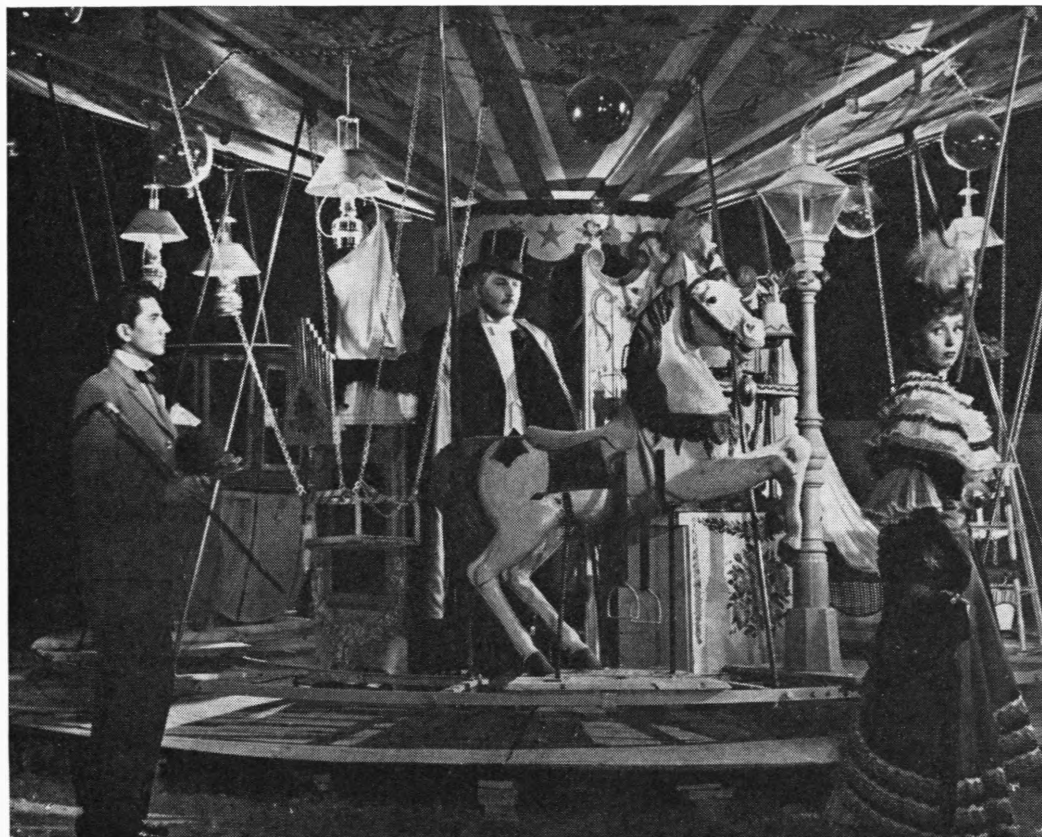
Selv om „Le Plaisir“ henter sit stof fra en ganske anden kilde, så minder den dog slående i tema og tonefald om „La Ronde“. Mange franske kritikere indvendte, at en teutonisk instruktør aldrig skulle kunne fange det kortfattede og præcise i *Maupassants* stil, for slet ikke at tale om at fastholde hans ironi og kendskab til den menneskelige karakter. Men for enhver filmentusiast indeholder den første og den sidste del af denne tredelte novellefilm bemærkelsesværdige afsnit. Den vibrerende scene i „Élysée Montmartre“ (afsnittet „Le Masque“), hvor kameraet bevæger sig rundt i modsat retning af de dansende, gengiver således præcist den nydelse, som den gamle mand gemt bag masken så grådigt suger af sine uendelige anstrengelser. Og de sidste billeder i „La Modèle“, der viser os den gamle kunstner, mens han kører sin kone i rullestol langs stranden i Honfleur, en angerfuld mand, der ved, at det var hans hån, der kastede hende ud i det forsøg på selvmord, som gjorde hende til krøbling, disse billeder ejer den samme melankoli, som vi finder i et billede af *Bonnard* eller *Bonington*. Den midterste del står i skarp kontrast til dette ensomhedens tema, og billederne af pigerne fra „La Maison Tellier“, som plukker vilde blomster på de normanniske marker under en af deres sjældne udflugter fra Paris, er så muntre og så funklende som noget i Ophüls' samlede værker.

Højdepunktet nåede Ophüls' talent i „Lola Montès“, denne *film maudii*, som oprindeligt var 110 minutter lang, og som ikke blot blev klippet om, men som også uden følelse og fornemmelse blev forkortet med 20 minutter. Som til et andet lemlæstet værk, Orson Welles' „Othello“, var optagelserne langvarige (33 uger) og foregik et væld af forskellige steder. Nice, Bamberg, Østrig, München... Den er stadig den betydeligste film, som er skabt i CinemaScope og farver. Ophüls boltrede sig med fryd i det forøgede lærred, som den nye proces skænkede ham. Han havde den opfattelse, at en instruktør kunne afmaske det brede lærred,

når det passede ham, simpelt hen fordi han følte, at han ganske som en maler måtte have frihed til at vælge sit lærreds størrelse. I „Lola Montès“ skaber Ophüls en næsten perfekt blanding af bevægelse og dekoration. Filmens første del og mange senere foregår i en gigantisk cirkus (*Peter Usimov* er den korpulente sprechstallmeister), hvor Lola bliver fremvist som et symbol på falden skønhed, og kameraet er ustandselig i bevægelse, snart her, snart der. Det hæver sig over lysekroner, følger de optrædende rundt i den glitrende manege, suser frem til et ironisk nærbillede, trækker sig pludselig tilbage for at lade sceneriets fulde herlighed fylde lærredet. Og mens han i fire store tilbageblik fortæller historien om denne forgyldte kurtisane, som bedærede *Franz Liszt*, *Ludwig af Bayern* og mange andre, forbliver han selv stadig den objektive sprechstallmeister. En vis brillans er trådt i stedet for tidligere års ømhed; i Ophüls' øjne må Lola betale prisen for alle de nydelser, som hans tidligere heltinder har nydt i så rigt mål. Denne gang er fornedrelsen gennemført: Lola er ikke meget andet end et dyr, som folk i cirkus kan sidde og glo på. Ophüls har også selv ofte vedgået, at han ikke var så meget interesseret i Lola som i reaktionerne hos de mænd, der var blændet af hendes udvendige skønhed. Hun er vissevis ikke afbildet som en „helgeninde“ (*François Truffaut*). Tragisk nok har udlejernes brutale klip uigenkaldeligt ødelagt skikkelsen, og filmen har større interesse for stilens end for temaets skyld.

Ophüls tilrettelagde med den yderste omhu farverne i hvert enkelt afsnit: gyldent og rødt blev valgt til Liszt-scenerne, sort, blå og gråt dominerer de afsnit, der skildrer Lolas ulykkelige ungdom, og hvidt, blå, gyldent og sølv karakteriserer den noget frigide luksus, som hersker ved det bayerske hof.

„Lola Montès“'s lydside er ligeledes revolutionerende. Et eksempel: Ved Lolas bryllup ser vi to personer i nærbillede, men dialogen udspilles mellem to, som befinder sig i billedets baggrund. Den store cirkus lever med alle sine lyde, sprechstallmeisterens sindrige ordrer, publikums jubel, de drønende trommehvirvler. Men uden for cirkus er Ophüls' hånddelag knapt så sikkert. Den hang til det melodramatiske, som Hollywood naturligvis havde givet ham en anelse af, dukker op i scenerne med Ludwig af Bayern. En enkelt scene er bemærkelsesværdig:



Daniel Gelin, Anton Walbrook (le meneur du jeu) og Danielle Darrieux i „La Ronde“.

Lola flygter i en snestorm fra den vrede pøbel – men man kan ikke lade være med at sidde og fundere på, om ikke denne dyre kærlighed, som filmen så tydeligt vil skildre, meget lettere havde ladet sig fange ind på det lille lærred og på det lille budget (lignende scener i „Letter From an Unknown Woman“ er langt mere lyriske og intense).

Men beskedne indvendinger af denne type blegner, når man anskuer filmen i dens helhed. „Lola Montès“ er en af de smukkeste barokfilm, som nogen sinde er blevet skabt. Hver en optagelse er præget af Ophüls' idérigdom. Et fortæppe formindsker lærredet og giver en

samtale mellem Ustinov og *Martine Carol* intimt. Farverne fra projektørerne i cirkus skifter og blander sig uafladeligt. Hele lærreder rummer en bevægelsens ballet, og kameraet bliver så subjektivt, at tilskueren føler sig som suget ind i en hvirvelvind. „Lola Montès“ holder én fast på samme gådefulde måde som *Resnais'* „L'Année dernière à Marienbad“.

Ophüls interesserede sig i allerhøjeste grad for detaljerne. Hver en optagelse og hver en scene er fejlfrit udtænkt og gennemført. „Detaillerne! Detaillerne! Detaillerne! De allermost ubetydelige, de allermost ubemærkede er ofte netop de allermost udtryksfulde og karakteristi-

ske, ja tilmed de allermest levende," sagde han engang, og Peter Ustinov skrev i sin nekrolog ved Ophüls' død, at Ophüls var „som en urmager, der har sat sig for at lave det mindste ur i verden, og som så – i et pludselig anfald af galskab – sætter det op på en domkirke.“ De kostumer (i de senere år tegnet af *Annenkov*), som hans personer bærer, er altid helt på linie med perioden, lokaliteterne er udvalgt med

kunstnerens øje for skønhed og virkelighed (Bayern i „Lola Montès“, Honfleur i den vidunderlige sidstedel af „Le Plaisir“).

I alle Ophüls' film, også i de relativt upersonlige produkter fra den amerikanske periode, „The Reckless Moment“ for eksempel, i endnu højere grad i den berusende „La Signora di Tutti“, i den svage filmatisering af *Goethes* „Werther“, gennemtrænger hans lidenskab for

Peter Ustinov og Martine Carol i „Lola Montès“.



„den rene film“ („pure cinema“ – *Alfred Hitchcocks* terminologi) selv de tilsyneladende mest uvæsentlige scener. Han stræber altid efter at komme fri af det konventionelle og skildrer den voldsomme beruselse i en kærlighedscene eller i en dans gennem hele kameraets letløbende bevægelse eller gennem den minutøst udvalgte ledsagemusiks rige følsomhed. Han forblev til sine dages ende en virkelig *auteur de films*, og det på trods af uophørlige produktionsvanskeligheder („*Le Plaisir*“ blev bragt i vanskeligheder, da producenten midtvejs under optagelserne trak sin økonomiske støtte tilbage). Det lykkedes ham at tilpasse sig de forskellige krav og begrænsninger, som mødte ham i fem landes filmindustri; uvurderlig bistand fandt han desuden i det inspirerede kameraarbejde hos fotografer som *Christian Matras*, *Eugene Schufftan* og *Franz Planer*. Hans sagtomme behandling af skuespillere gav ofte de helt sjældne resultater (man behøver blot tænke på *Danielle Darrieux* og hendes fine billede i „*Madame de . . .*“ af *charmens* og *viddets* magtesløshed).

Da *Ophüls* døde i Hamburg i 1957, var han optaget af planer for fremtiden. Han var faktisk lige ved at være klar til at gå i gang med filmen om *Modigliani* (i farver), og denne film blev

derefter af *Jacques Becker* optaget på en måde, som gennemgående er mesteren værdig. Af andre emner, som han ville i gang med at filme, var *Nancy Mitfords* „*The Blessing*“, „*Carmen*“ med *Sophia Loren* og „*Gigi*“. Men producenterne var allerede så småt ved at støde *Ophüls* ud i mørket: „*Lola Montès*“ blev en kommerciel fiasko og medførte, at det nu blev vanskeligt for ham at finde økonomisk støtte til sine planer. Allerede før optagelserne til „*Lola Montès*“ begyndte, sagde en af filmens producenter til ham: „Hvis De vil blive ved med at indspille film, gør De klogt i at glemme begreber som *kunst*, *kunstner* og *kunstnerisk*; film er en industri og intet andet.“

Men så mange film af virkelig kunstnerisk kvalitet skabte han dog i løbet af sin karriere, at han sikrede sig en plads i filmhistorien. Det er opmuntrende at erfare, at så mange blandt de unge franske instruktører har taget hans entusiasme til sig (det er navnlig *Demy* og *Malle*, der står i stor gæld til *Ophüls*). For *Max Ophüls* var en af disse sjældne filminstruktører, som formåede at kombinere en fornem romantisk holdning med en lidenskab for de tekniske eksperimenter.



Regine Ackermann-Ophüls' tegning til *Max Ophüls'* erindringer: *Ophüls* i dramatiseringen af Tolstojs „*Det levende lig*“ på teatret i Stuttgart.