

## Ophuls og Kærlighedskarusellen

Af [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

*Max Ophuls associeres med graciøse kamerabevægelser i stiliserede, dekorative melodramaer om forelskede kvinder i Wien ved århundredeskiftet. Og ja, der er øjeblikke, hvor Max Ophuls' film synes lettere end perler, men der er ligeledes øjeblikke i hans film, hvor man fornemmer et afgrundsdybt eksistentielt tomrum. Ofte er disse øjeblikke sammenfaldende.*

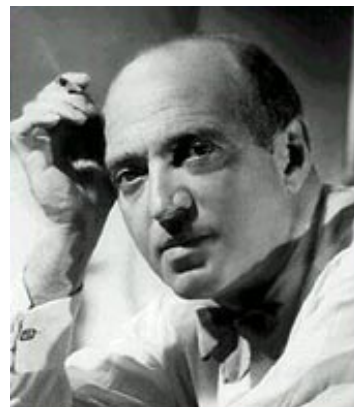
I Saarbrücken afholdes hvert år en filmfestival opkaldt efter byens søn. Festivalen hedder *Max Ophüls Preis*, og vinderprisen er hverken en bjørn, løve eller svane, men et lysende hjerte bøjet i neon. Festivalen er i sig selv et bittersødt vidne om instruktørens status i den brede offentlighed, for mens tilskuere strømmer ind i biografernes mørke for at se nye produktioner fra Tysklands filmskoler, så er der rigelig arm- og benplads ved de retrospektive visninger af Ophuls' egne film.

Det skal man ikke per automatik tilskrive ungdommens utålmodighed over for gamle sort-hvid film, for Ophuls' film har altid været flygtige fænomener: hans billeder svævede ind i biografen, hen over lærredet - og desværre alt for hurtigt ud igen! Med undtagelse af *Liebelei* (1932/33) og hans skandalesucces *La ronde* (1950) har Ophuls aldrig haft en biografisucces. Til gengæld har Ophuls altid været beundret af en skare af entusiastiske cineaster, kritikere såvel som skabende kunstnere. Når den gamle garde af filmkritikere såsom Robin Wood, V. F. Perkins og Andrew Sarris skriver om Ophuls, er der en begejstring og passion for filmene, som siver ud mellem linjerne. Også *Cahiers du Cinema*-miljøet rangerede ham højt i auteur-hierarkiet og det til trods for, at man sagtens kunne indvende, at Ophuls' adaptioner af litterære forlæg netop forbyrder sig mod de manifeste, som Francois Truffaut lægger fast i *En vis tendens i fransk filmkunst* (fig.1).

### Kubrick og Haynes

Blandt Ophulsianere er det også almindelig praksis at referere til Stanley Kubrick, der har fremhævet Ophuls som et forbillede i sine formative år (Walker, 16). Det kan forekomme overraskende, at Kubricks machouniverser skulle have et slægtskab med Ophuls' "kvindofilm", men der er også tydelige paralleller i forkærligheden for kameramobilitet og forlæg af Arthur Schnitzler. Ophuls har filmatiseret Schnitzlers *Liebelei*, *Brief Einer Unbekannten* og *Reigen*, mens Kubrick har sat billeder til *Traumnovelle* i *Eyes Wide Shut* (1999). Skulle Ophuls iscenesætte *Traumnovelle*, ville jeg sætte mine penge på, at Fridolin (Tom Cruises Dr. William Harford) stille og roligt ville spadsere ud i *off-screen space*, mens kameraet i stedet ville gå på opdagelse med Albertine (Nicole Kidmans Alice Harford). Og det ville man vel næppe klandre ham?

Også Todd Haynes er udtalt Ophuls-aficionado, og netop modtagelsen af Haynes' melodrama *Far From Heaven* (2002) var endnu et symptomatisk eksempel på Ophuls' skyggetilværelse. Ved den kritiske reception af filmen i Danmark blev Douglas Sirks melodramaer (hovedsageligt *All That Heaven Allows* (1955) og *Imitation of Life* (1959)) med rette fremhævet som åbenlyse visuelle og narrative forbilleder, men ingen kommenterede – eller opdagede!? - at Haynes ord-for-ord lånte en scene fra Ophuls' *The Reckless Moment* (1949). I



Max Ophuls (1902-57).



Fig.1: Næsten samtlige Ophuls' film er baseret på romaner, noveller og teaterstykker, og selv om Ophuls arbejdede med i manuskriptudviklingen var det altid med professionelle manuskriptforfattere. De endelige film kan sjældent siges at "være tro mod det litterære forlæg" og bærer ej heller præg af romanoprindelse såsom fx Truffauts egen *Jules og Jim* (1962). En revurdering af manuskriptforfatterne Jean Aurenche og Pierre Bost samt hele den kvalitetstradition, som Truffaut forfægter, kunne have et passende pejlepunkt i værker instrueret af Max Ophuls.

inkluderet *The Reckless Moment* blandt sine ti yndlingsfilm.

Sådan skal det måske være med Ophuls: overset af de fleste, beundret af de få. Max Ophuls' søn, den højt estimerede dokumentarfilmskaber Marcel Ophuls (bl.a. *The Sorrow and The Pity, Nicht schuldig?, Hôtel Terminus*), har drilsk udtalt, at én af attraktionerne ved hans fars film netop er, at de er ukendte og forbeholdt cineasterne, som dermed kan bryste sig af at være feinschmeckere.

### Ophüls – Ophuls – Opuls – Ophuls – Oph(ü)ls

Det flygtige og det bevægelige er to nøgleord, som har knyttet sig til Ophuls' liv og film. Født i Saarbrücken i 1902 af jødiske forældre har Ophuls rod i et grænseområde, som har skiftet tilhørssted mellem Tyskland og Frankrig igennem historien. Mens grænserne rundt om Ophuls har flyttet sig, så har han af egen fremdrift ligeledes krydset mangt en grænse. Flygtigheden illustreres af den komplekse udvikling af dels Max's egne efternavne samt krediteringerne i de teaterstykker og film, som han medvirkede i. Før Ophuls gik til filmen havde han en enorm produktiv karriere ved teateret som både skuespiller og instruktør. I den sammenhæng tog han navneforandring fra Oppenheimer til Ophüls for ikke at misrøgte familien pga. af den underlødige beskæftigelse som skuespiller. I sin autobiografi *Spiel im Dasein* skriver han, hvorledes hans første kreditering nogensinde "Anden Officer.....Max Ophüls" fremkaldte voldsom hjertebanken (Ophuls, 62). Officerer skulle komme til at spille en stor rolle i Ophuls' fremtidige *oeuvre*, hvor militær stringens og æreskodeks danner en tilbagevendende modpol til det graciøse og amourøse (fig.2). Ligeledes skulle det vise sig, at Ophuls' første replik, "Åh, denne rytme!" (som han kiksede i sin første optræden), ville forgrene sig til den audiovisuelle stil, som hans film er blevet så berømte og berygtede for.

Ophuls' entre i filmindustrien blev som instruktørassistent for Anatole Litvak i *Nie Wieder Liebe* (1931), men han fik snart lejlighed til instruere sine egne film. Ophuls' tidlige tyske periode startede med novellefilmen *Dann schon lieber Lebertran* (1931) og sluttede fire spillefilm senere med Ophuls' første hovedværk - den antimilitaristiske kærlighedstragedie *Liebelei* (1932/1933). Det politiske klima umiddelbart efter ildspåsættelsen af den tyske Reichstag foranledigede Ophuls til at forlade landet. I denne midterperiode af sin karriere indspillede han tre film i Frankrig (samt et fransk re-make af *Liebelei*), *La signora de tutti* i Italien (1934) og *Komedie om Geld* (1936) i Holland. Under en rejse til Sovjetunionen i 1936 blev han sågar tilbudt en toårs kontrakt for at lave film der, men sagde fra.

Op mod anden verdenskrig fik han fodfæste i Frankrig og lavede fra 1936 til 1940 fem spillefilm, hvoraf *Sans leide mann* (1939) og *De Mayerling à Sarajevo* (1940) sædvanligvis regnes for de mest vellykkede. I 1938 tog han fransk statsborgerskab og droppede i den sammenhæng den tyskklingende umlaut i efternavnet og blev til Ophuls. Signifikansen af denne navneændring er omdiskuteret. Ophuls gør i sin biografi (skrevet umiddelbart efter Hitlers fald) en dyd ud af at undertone sit politiske engagement og sine nationale sympatier, så selv om Ophuls lod sig indskrive i den franske hær mod et *nazistisk* Tyskland, kan man ikke afvise muligheden for, at navneændringen blot skulle eliminere en - på fransk - overflødig stavemåde.

Tyskernes fremmarch under anden verdenskrig tvang Ophuls til at emigrere til USA i efteråret 1941. Han var en af de allersidste instruktører i emigrationsbølgen og ankom således på et tidspunkt, hvor store dele af det europæiske marked var utilgængeligt for de amerikanske produktionsselskaber. Nedgangen i produktionen ramte især sofistikerede kvalitetsfilm, som i høj grad var Ophuls' boldgade. Konsekvensen af det ugunstige marked og Ophuls' uheld med et par kuldsejlede projekter var, at han først efter krigen fik lejlighed til at instruere film i USA.



Fig.2

fire spillefilm: *The Exile* (1947), *Letter from an Unknown Woman* (1948), *Caught* (1949) og *The Reckless Moment* (1949). Lige så diskret som de personlige relationer ændrer sig i Ophuls' film, ligeså diskret har Ophuls' navn det med at gennemgå hårfine transformationer. Ved krediteringen i de amerikanske film vil man således opdage, at h'et er gledet ud af Ophuls. Filmene er lavet af en mand ved navn "Max Opuls". Der findes ikke en officiel forklaring på dette navneskift. "Opuls" klinger og glimter naturligvis af ædelsten - "opals" - men den sandsynlige forklaring er, at den amerikanske udtale af "Ophuls" med "h" lå for tæt op ad "awfuls". Der var naturligvis ingen grund til at forære kritiske ryster et sådant øgenavn.

Producer Walter Wangers Garbo-projekt *The Duchess of Langeais* bragte Ophuls tilbage til Europa i 1949 på en såkaldt *runaway production*. På det tidspunkt var Ophuls ikke klar over, at det skulle blive hans afsked med amerikansk filmproduktion. Men da både Garbo-projektet og en filmatisering af Rosamond Lehmanns *The Ballad and the Source* løb ud i sandet, svækkedes båndene til amerikansk filmproduktion, og han kom i stedet til at lave de fire film, som af mange kritikere anses for hans bedste, nemlig *La ronde* (1950), *Le plaisir* (1952), *Madame de...* (1953) og *Lola Montès* (1955). Ophuls' tilbagevenden til Frankrig bragte også h'et tilbage i krediteringerne. Mere overraskende er det, at den tyske umlaut på forunderlig vis er vendt tilbage i titelsekvensen af *Le plaisir*. Diskussioner om umlaut eller ej kan stadig få sindene i kog – ikke mindst hos sønnen Marcel Ophuls, der bestræber sig på at knytte sin far til Frankrig.

### Only superficially superficial

De dekorative tekstskilte, som bl.a. indleder Ophuls' sene franske film giver næring til en kritik, der går på, at hans film er graciøse, kølige, dekorative, overfladiske; at Ophuls interesserer sig mere for kamerabevægelse end for karakterpsykologi, med andre ord at hans film er stil uden indhold. Kritikken er på én gang velanbragt og fejlplaceret. Velanbragt fordi Ophuls' film uvægerligt har fremprovokeret dikotomien stil/indhold, fejlplaceret fordi Ophuls' film langt fra er indholdsløse. Det som er karakteristisk for Ophuls er, at filmenes "indhold" netop formidles og problematiseres af stilen. I Ophuls' bedste film er anvendelsen af kamerabevægelse, rekvisitter, kulisser og sceneri konstant i meningsfuld interaktion med dialogen og spillet. Man kan tilmed sige, at Ophuls især i sine sene franske film har fundet det perfekte stilistiske udtryk til sine karakterer. Mange af dem skal jo *netop* fremstå som elegante, dekorative og overfladiske - Louise de (Danielle Darrieux) er det ideelle eksempel.

I et interview Ophuls gav til Francois Truffaut og Jacques Rivette kort efter premieren på *Lola Montès*, fremhæver Ophuls attraktionsværdien ved et forlæg af Louise de Vilmorin *Histoire d'aimer* [da. ≈ Et spørgsmål om at elske], som han aldrig nåede at filmatisere:

JR/FT: It appears to be difficult to adapt

MO: No, no, easy. If I do it, you'll see why. Very easy!

JR/FT: *Histoire d'aimer* seems to be Louise de Vilmorin's lightest novel, but in fact it's the most serious.

MO: Exactly. Someone said to me: 'Listen, I can't believe it; this novel is appallingly banal', but it was just the same with *Lola Montes*: depth hiding behind banality.

(oversat i Willemen, 27)

Dybden i Ophuls' film ligger imidlertid ikke *bag* det banale, men rettere *i* det banale, eller som Charles Boyer siger i *Madame de...*: "it's only superficially superficial". Så graciøse og elegante er mange af hans film iscenesat, at man næsten overser implikationerne af karakterernes ageren - og hvor grov Ophuls faktisk er. Kaster man eksempelvis et



*The Reckless Moment*. Husmor Lucia Harpers (Joan Bennett) forelskelse i afpresseren (James Mason) antydes mere end den udtrykkes. Sådant er det ofte i Ophuls' film – karakterer glider ind og ud af forelskelse så umærkeligt, at man næsten ikke opdager det.

Ud over den franske version af *Lola Montès*, findes der også en engelsk udgave samt en tysk, som for nyligt er blevet restaureret af Filmmuseet i München under ledelse af Stefan Drössler. Den 26. september 2003, kl. 20.00 i [Cinematket](#) holder Stefan Drössler et foredrag (på engelsk) om filmens tilblivelse.



Ophuls' har igennem sin karriere haft uhyre gavn af et frugtbart samarbejde med prominente fotografer som Eugene Schüfftan, Franz Planer, Lee Garmes og Christian Matras, kameraoperatøren Alain Douarinou og scenografer som Jean d'Eaubonne.



*Unknown Woman*, så er det, groft sagt, én historie om et engangsknald (Lane, *Master of Ceremonies*). Det er netop en sådan oplevelse - hvad enten den er umiddelbar eller retrospektiv - af et tvetydigt udtryk i Ophuls' film, som uvægerligt fremkalder diskrepansen mellem stil og "indhold".

### Cirkularitet, rotationer og spiraler

Når man læser diverse kritiske udredninger om Ophuls, får man indtrykket af, at der er noget homogent over Ophuls, noget som er Ophulsiansk. Det er for så vidt rigtigt, for der er bestemte organisationsprincipper og mønstre, der går igen i enkelte indstillinger og scener såvel som i filmene som helhed. Det mest gennemgående organisationsprincip i Ophuls' film er cirkularitet, som han arbejder med på adskillige niveauer. I *La ronde* og *Madame de...* er det intet mindre end det overordnede narrative princip, og cirkularitet er naturligvis også knyttet til anvendelsen af flashback-strukturer i *La signora* og *Letter from an Unknown Woman*. Cirklen integreres ligeledes i kulisserne og rekvisitterne – cirkusmanegen i *Lola Montès*, karrusellen i *La ronde*, ceremonimesterens hjul i *Komedie om Geld*, hjulene på Almas (Tatiana Pavlova) kørestol som fører hende i døden i *La signora* osv. Desuden er der repetitionsfigurer i musikken, ligesom der er repetitioner - eller rettere næsten-repetitioner - i den visuelle iscenesættelse og i dialogen: én kamerabevægelse, der næsten er identisk med en tidligere, én vending der næsten er identisk med en tidligere osv. Allerede her ser man, hvordan Ophuls' formeligt twister cirklen og i stedet gør den spiralsnoet akkurat som det utal af spiralformede trappeopgange, der er at finde i hans film. Vi ser eller hører det samme som tidligere, men på et andet niveau i fortællingen. Det er netop én af de nuancerede forskelle på *La ronde*, hvis kærlighedskarrusel (fig.3) er emblemet på et narrativ, der vitterligt er cirkulært, og *Madame de...*, hvis narrative progression rettere er spiralsnoet (fig).

Rotation er fællesnævneren, og rotationer er at finde overalt i Ophuls' film: Der er rotation i soveværelserne, når elskere og ægtefæller skifter plads, og der er rotation i Wiener-valsens; Ophuls' karakterer drejer og snurrer om sig selv og mister kontrollen - nogle forelsker sig under valsen (fx *Madame de*), andre bliver svimle eller besvimer (*La signora*, *Le plaisir*). Selv i indstillinger hvor karakterer og kamera er stillestående, kan man i kompositionen finde *axial* eller *rotational symmetry\**, og Ophuls bryder sågar 180 graders reglen for at opnå en rotationseffekt i redigeringen (fig.4).



*Madame de...* : Baghjulene på Louise de... og Donatis (Vittorio de Sica) droscher kolliderer. Mens kuskene skændes, veksler de ord for første gang. Under denne dialog krydses blikretningen 11 gange i træk. De to karakterer drejer sig altså om samme akse i et amourøst kredsløb. At se klippene er en anelse desorienterende, og ja, det har netop en svimlende effekt: som tilskuer føler man sig fanget ind i rotationen. Bevæg cursoren hen over billederne for at se rotationseffekten.



Fig.3



Fig.4



\* Om forskellige former for symmetri, se Louis Thonsgaards artikel "Symmetry - the Forbidden Fruit of Picture Composition in Film" in *p.o.v.* no. 15.

Denne scene fra Ophuls' tredje filmrotation er ganske typisk, men snarere er lige modsat. Dybdekompositionen fremhæver distancen mellem Ohlrig (Robert Ryan) og Leonora (Barbara Bel Geddes). Rotationseffekten er der endnu engang, men denne gang er det ikke et amourøst kredsløb, karaktererne befinder sig i, men en ond cirkel. Bevæg cursoren hen over billederne for at se rotationseffekten.

Cirkularitet, rotation og spiralbevægelser er ikke kun formelle og tomme iscenesættelsesstrategier. Det er eksistentielle løbebaner, som Ophuls' karakterer bevæger sig i. Deres forelskelse, nydelse, beruselse, lidelse og skæbne bevæger sig i disse baner. Iscenesættelsesmønstrene former karakterernes skæbne, og netop da smelter stil og "indhold" sammen i Ophuls' film. Fornemmelsen af et eksistentielt tomrum kommer af formodningen om, at karakterernes udvikling er forudbestemt – et indtryk som forstærkes af Ophuls' adskillige *meneurs de jeu*: ceremonimestre som opererer uden for, i udkanten af, eller i fiktionens verden. Ofte præsenterer og styrer de filmens historie. *La rondes* ceremonimester (Anton Walbrook) klipper sågar filmen i censurens navn, da en af scenerne bliver for hede – en diskret reference til Ophuls' erfaringer i de amerikanske studier umiddelbart forud for filmen.

### Kameraet i bevægelse

Det berigende og komplekse ved Ophuls' film findes i de små variationer, han kører over et bestemt organisationsprincip. Det er især vigtigt at være opmærksom på denne individuelle drejning af tilsyneladende identiske iscenesættelser, når man beskæftiger sig med Ophuls' varemærke: hans iscenesættelse af kamerabevægelse. Som Robin Wood giver udtryk for, tildeles kamerabevægelse stor signifikans i den kritiske diskurs om Ophuls: "It has become commonplace that to discuss Ophuls is to discuss the meaning of his tracking shots" (Woods, *Personal Views*, 117). Robin Wood gør selv et yderst nobelt forsøg på at sammenfatte betydningen af Ophuls' kamerabilitet ved at analysere koordinationen af karakter- og kamerabevægelse og sammenligne denne praksis med Otto Premingers, Alfred Hitchcocks og Jean Renoirs.

Ifølge Wood er Renoirs kamerabevægelse kendetegnet ved, at den er underlagt karakterbevægelse. Hitchcocks kamerabevægelse er ifølge Wood karakteriseret ved fokalisering. Via sine bevægelige point-of-view-indstillinger forener han karakterens og kameraets blik med tilskuerens. Premingers kamera derimod holder sig på distance af sine karakterer. Det bevæger sig for at *betragte* karaktererne snarere end for at *implicere* os i deres oplevelse af den fiktioniserede verden. Det samme kan man sige om Ophuls' kamera, men Premingers kamera bevæger sig anderledes i forhold til forgrundsplacerede objekter. Når kameraet bevæges bag en stoleryg i en Preminger-film er det for at skabe dybde og afstand. Derimod har kameraets bevægelse bag forgrunds- og baggrundsplacerede ornamentaler i en Ophuls-film en musikalsk karakter. Woods foreslår, at der i Ophuls' film er en perfekt balance mellem karakter- og kamerabevægelse. Hans karakterer er i konstant bevægelse, men deres bevægelser foregribes samtidig af kameraets bevægelse. Dermed er de netop "fanget i bevægelse" (Wood, *Personal Views*, 124-32).

Hvis man skulle udbygge Woods kommentarer, ville jeg tilføje, at Ophuls' rytmiske eller musikalske kamerabevægelser har en dobbelt fascinationsværdi: de appellerer til synsfornøjelse samtidig med, at kameraets bevægelse bag buskadser, igennem vægge, bag hegn, lyspæle, andre objekter og karakterer, har et delikat voyeuristisk skær. Ophuls' kamera er høfligt lurende uden at være snagende eller interrogativt (fig.5 og 6). Eller som cheffotografen Lee Garmes har udtalt i et interview: "... I think he's the only director I've ever worked with who had this technique of making the camera seem to be stealing a glance at the characters" og lidt senere i interviewet "you got the feeling the camera was eavesdropping." (Higham, Greenberg, *North Light*)

Trods Robin Woods frugtbare distinktion mellem Otto Premingers, Alfred Hitchcocks, Jean Renoirs og Max Ophuls' anvendelser af



For- og baggrundsobjekterne, som Ophuls' kameraet passerer, er ikke altid blot ornamentering. Bemærk hvorledes Baron von Eggersdorf passerer skulpturen af en brønde løve på vej ned af hovedtrappen i *Liebelei* efter at være blevet informeret om de verserende rygter om baronessen og Fritz's affære. Uden at klippe opnår Ophuls qua kamerabevægelse og billedkomposition en Eisenstein'sk modstilling af karakter og rekvisit. Ophuls visualiserer ikke blot, at baronen er rasende, men også at raseriet netop er undertrykt. Som John Gibbs' skriver i *Mise-en-scène – Film Style and Interpretation* (anmeldt [andetsteds](#) i 16:9) er melodramaet ofte karakteriseret ved, at kulisser og rekvisitter udtrykker det, som karaktererne ikke må eller formår.



Fig.5

kamerabevægelser, men flere. Hvis vi for et øjeblik begrænser os til Ophuls anvendelse af cirkulære kamerabevægelser, bliver nogle af disse nuancerede forskelle tydeligere. I *La signora* visualiserer en 360 graders swish-panorering Gabi Doriots (Isa Miranda) svimmelhed – vel at bemærke uden at antage hendes synspunkt. I *La tendre ennemie* (1936) anvendes en næsten identisk 360 graders swish-panorering til at visualisere ægtemandens (Georges Vitray) svimmelhed, men i dette tilfælde kommer karakteren sig ikke. Dermed visualiserer kameraet en svigtende bevidstheds sidste flakkende billeder, før en blodprop sender ham i døden. På dansegulvet i Le Masque-episoden af *Le plaisir* roterer kameraet fra midten af dansegulvet ligeledes ca. 360 grader, men her åbner kameraet gradvist rummet og indtager de dansende par, ja kameraet bliver nærmest en lystig deltager i dansen. Mens disse to begge er centrifugale bevægelser, så anvender Ophuls også centripetale bevægelser, hvor kameraet ikke skuer ud af, men ind af. Tidligt i *Lola Montès* cirkler kameraet sammen med ceremonimesteren (Peter Ustinov) hele vejen rundt om Lola (Martine Carol), mens hun sidder midt i cirkusmanegen. Kameraet og ceremonimesteren slutter i fælles front en kreds om hende. Der etableres dermed en privatsfære midt i manegen, som ellers er til offentligt skue. Men samtidig isoleres og indesluttet Lola. Man kan naturligvis anføre, at kameraet blot slår endnu en ring om hende, da hun allerede er indrammet af manegen, men at det cirkulære kamera netop skaber et andet rum, ser og hører vi qua den private kommunikation, som Lola og Ustinov ("The Ringmaster") har i løbet af seancen - en samtale som er adskilt fra Ustinovs dialog med publikum. Ophuls' 360 graders kamerabevægelser øjensynliggør således, hvordan en bestemt iscenesættelsesfigur anvendes til vidt forskellige formål.

### Sidste bemærkninger

I Ophuls' tilfælde er der et bemærkelsesværdigt sammenfald af biografiske detaljer og filmisk udtryk. Om sin farefulde færd med familien fra Schweiz til Marseilles og videre til USA i 1941, har Ophuls skrevet, at han "kom han igennem problemerne med lethed og med en atlets rutine." (*Spiel im Dasein*, 220). Man kan naturligvis have Ophuls mistænkt for at ville læse sine films graciøse kvaliteter tilbage på sine egen færd, for akkurat som Ophuls har krydset adskillige grænser igennem sit liv og sin karriere, således er også hans visuelle stil karakteriseret ved et grænseoverskridende kamera; et kamera, som vittterligt glider igennem vægge med en lethed og ynde, der bevirker, at man næppe bemærker umuligheden i bevægelsen (fx i *La signora*, *Caught*, *La ronde*).

Og ligesom Ophuls' navn og opholdssted har gennemgået en cirkulær bevægelse, således bevæger Ophuls' film og karakterer sig også cirkulært. Men analogien skal ikke drives for vidt. Hverken cirkularitet, rotation eller spiralfiguren kan forklare alt i Ophuls' værk. Og selv når han bruger de samme figurer og iscenesættelsesmønstre, kan man ikke på forhånd vide, om man er havnet i en ond cirkel eller på kærlighedskarrusellen.

Max Ophuls døde 25. marts 1957 i Hamborg, 54 år gammel.



Fig.6

Om Ophuls' amerikanske karriere, se Lutz Bachers *Max Ophuls in the Hollywood Studios* (Rutgers UP: New Brunswick, NJ, 1996). Bogen har et produktionshistorisk udgangspunkt og belyser eksempelvis, hvordan Ophuls' amerikanske film kunne have haft mere af den visuelle rytme, som karakteriserer de sene franske film, hvis ikke studierne havde modarbejdet hans anvendelse af lange rytmiske kamerabevægelser.

Lutz Bachers bog om lange mobile indstillinger, *The Mobile Mise-en-Scene* (Arno Press: New York, 1978) rummer ligeledes gode afsnit om Ophuls.

Autobiografien *Spiel im Dasein* (Henry Goverts Verlag: Stuttgart, 1959) og Helmut Aspers biografi *Max Ophüls. Eine Biographie* (Bertz: 1998) er mig bekendt ikke oversat fra tysk, men der findes også en udmærket biografisk sketch i Susan Whites *The Cinema of Max Ophuls – Magisterial Vision and the Figure of Woman* (Columbia UP: New York 1995). Whites bog er desuden ét af hovedværkerne om Ophuls' film – ikke mindst om Ophuls' portrættering af kvinder.

Robin Wood har skrevet et par glimrende kapitler om Ophuls og især om *Letter from an Unknown Woman*. Se bl.a. "Ewig hin der liebe Glück" i *Personal Views* (Gordon Fraser: London, 1976) og "Letter from an Unknown Woman: The Double Narrative" i *Sexual Politics and Narrative Film* (Columbia UP: New York, 1998).

Alan Larson Williams' bog *Max Ophuls and the Cinema of Desire* (Arno Press: New York, 1980) diskuterer bl.a. Ophuls i forhold til stil og auteurbegrebet.

Paul Willemen har redigeret *Ophuls* (BFI: London, 1978) - en kort bog som indeholder tekster af og om Ophuls. Der er en engelsk oversættelse af Ophuls' essay "Die Lust am Sehen"/"The Pleasure of Seeing", et interview med instruktøren udført af Truffaut og Rivette, samt en transkribering og oversættelse af radioimprovisationen "Thoughts on Film".

Der er adskillige glimrende artikler om Ophuls og hans film. V.F. Perkins har skrevet nogle af de bedste og har vel den uofficielle verdensrekord i artikler om *Letter from an Unknown Woman*. Hans nyeste: "Same Tune Again – Repetition and Framing in *Letter from an Unknown Woman*" kan man læse i denne udgave af 16:9.

Sommer-udgaven af *Film Comment* i 1971 (vol. 7, no.2) fokuserer på tre mise-en-scene-mestre, heriblandt Ophuls. Andrew Sarris har skrevet flere artikler om Ophuls, bl.a. i ovennævnte udgave af *Film Comment*. Jeg kan især anbefale hans artikel om *La signora de tutti* (*Film Comment*, vol. 10, no. 6, nov./dec. 1974). *Movie* no. 36 fokuserer på melodrama og Ophuls.

Den franske Ophuls-forskning er jeg ikke så hjemmevant i, men jeg kan i hvert fald referere til en dobbeltudgave af 1895 om Ophuls (no. 34/35, oktober 2001).

Endelig har Anthony Lane i forbindelse med 100-året for Ophuls' fødsel skrevet en glimrende *hommage* i *The New Yorker*. "Master of Ceremonies – the Films of Max Ophuls".

Interview med Lee Garmes i Charles Higham og Joel Greenberg: *North Light and Cigarette Bulb – Conversations with Cameramen*, in *Sight and Sound*, vol. 36, no. 4 (Efterår 1961).

Tag Gallaghers provokerende, men nytænkende artikel om Ophuls' filmkunst: "Max Ophuls: A New Art - But Who Notices?" findes på nettet, trykt af såvel *Film International* som *Senses of Cinema*: [www.filminternational.com](http://www.filminternational.com)

For flere detaljer om de mange kapitler i Lola Montès'/Montez's produktion og "post"-produktion se slutningen af Gallaghers artikel *A New Art* eller få hele historien (på tysk) i Martina Müller og Werner Dütsch: *Lola Montez: Eine Filmgeschichte* (Cinémathèque Municipale de Luxembourg & Verlag der Buchhandlung Walther König: Köln, 2002) [www.buchhandlung-walther-koenig.de](http://www.buchhandlung-walther-koenig.de).



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

» [förrige side](#) | [näste side](#) «

16:9, september 2003, 1. årgang, nummer 3

6