

kako razumeti film

Krzysztof Kieślowski



LJUBIMKANJE LIEBELEI

Max Ophuls, 1932

Max Ophuls je potožil:

»Zadoščenje za moje delo bo prišlo čez dvajset let. Izvojevali ga bodo kino-klubi...!«

Z nasmehom je dodal:

»Na žalost bom čez dvajset let že mrtev...!«

(Jacques Natanson, 1956).

Stem citatom sem začel pred leti študijo o Ophulsu. Naj tako začnem tudi članek, ki ga posvečam njegovemu prvemu velikemu uspehu, filmu **Ljubimkanje**. Danes je ime Maxa Ophulsa precej bolj znano, a še vedno ne toliko, kot bi filmi tega avtorja zaslužili. Kljub dejstvu, da za ugled njegovega dela služijo vrste podatkov in opomb, ki jih lahko srečamo v vsaki enciklopediji filma, je le malo ljudi, ki poznajo več njegovih filmov, med katerimi je bil samo zadnji, **Lola Montes**, posnet v barvah.

V sedanjih poplavi vseh mogočih naslovov, akcijskih in vedno bolj neverjetnih prizorov, ni ne cena izdelka, ne največkrat kvaliteta izbranega filma podvržena tako natančnemu ocenjevanju, da bi lahko klasificirala resno umetniško delo, film, ki vstopa v vrsto zadnjih izdelkov industrije, ki se vse bolj posveča spretnostim računalniške obdelave in motivov, ki s svojimi akcijskimi prizori vplivajo na razvajeno publiko, ki se hoče v filmu samo zabavati, topo spremljati vrsto akrobacij, ki jih izvajajo imena projektov zadnjih let.

Človeških usod je vse manj, vse je prirejeno splošnemu trendu nasilja, pretepavanja in fantastičnim junakom filmov, ki nas zaisipljejo z vseh strani s svojimi pustolovščinami in tako tudi marsikdaj dušijo

tisto proizvodnjo, ki je še včeraj dokazovala filmsko kulturo in iztanjšan okus publike tega raznorodnega sveta, ki obljublja pozabiti vse, kar se je dogajalo in zapisalo včeraj, pa tudi predvčerajšnjim: podobnega časa, ki zavrača vsak očitek pomanjkanja zgodovinskega spomina in ga tudi ne ceni, evropska kultura pravzaprav še ni poznala. V taki dobi opozarjati na opus Maxa Ophulsa, je seveda pogumen, pa tudi nevaren postopek. Nevaren zato, ker vedno znova tvega, da izgleda nepomembno, nepotrebno in torej tudi odveč!

Zbirka portretov filmskih avtorjev, ki smo jih izdali pod vodstvom Zorice Kurent, dolgoletne nezamenljive direktorice kinotečne dvorane v Ljubljani, je bila predmet številnih zanimanj gostov *Tedna nemega filma* v Pordenonu. Michel Ciment, sijajni filmski kritik in avtor mnogih knjig, predavatelj filmskih študij na Sorboni in dolgoletni urednik revije *Positif* stopi k meni z željo: »Poslušaj! Tvojo monografijo o Ophulsu je videl njegov sin, Marcel Ophuls (znan dokumentarist, op. p.)). Začudil se je, ko ste v jeziku maloštevilnega naroda izdali študijo o opusu njegovega očeta, katerega filmi so še vedno malo znani. Želel bi jo imeti!« Knjigo sem mu oddal s posvetilom. Bilo je leta 1991.

Moja študija o Maxu Ophulsu, kjer se nisem posebno zadrževal pri oceni **Ljubimkanja**, je izšla leta 1982 v založbi nek-

danje jugoslovanske kinoteke, njene ljubljanske podružnice. Torej dobro desetletje po letu 1969, ki sproži ponovno distribucijo na novo zmontirane kopije **Lole Montes**, Ophulsovega zadnjega filma iz leta 1955, ki je bil — po neuspehu ob premieri — »popravljan« in krajšan.

To dejanje sproži navdušeno ocenjevanje kompletnega opusa človeka, ki je takrat, že po večletnem preboju nove generacije francoskih filmskih avtorjev in kritikov, zasijal v njihovem panteonu najuglednejših režiserjev. François Truffaut je postavil njegovemu delu kratko in jasno oceno: »Max Ophuls je režiser, katerega filme moramo imeti vedno ob vzglavju!«

Po mojem mnenju je Max Ophuls s svojim opusom tudi najsubtilnejši stilist, kar jih v filmu poznam. Še več: z vrsto oblikovnih rešitev je Ophuls pripravil pot marsikateremu tistih mojstrov, ki so — zaradi premalo znanega opusa njegovih filmov — številne rešitve naracije in kompozicije njegovih filmov spretno prevzeli in včasih tudi uporabili tako, da morejo dobri poznavalci Ophulsa prepoznavati v kasnejših filmih odlike, ki jih je sam slutil, odpiral in uveljavljal v času, ki mu je bil praviloma vse prej kot naklonjen!

Ime Maxa Ophulsa je v mojem spominu navdušujoče ime filmskega avtorja, katerega filmi so mi pomenili prave praznike estetskega užitka in uglajene preciznosti, celo

muzikalčnosti ob projekcijah v pariški kinoteki. Lahko bi poudaril, da vsebujejo, kot redko katera filmska dela, *chant et emotion* njegovega rokopisa. Poleg tega pa je Max Ophuls ena tistih tragičnih oseb, ki so svoja iskanja filmske poetike in njihovega uveljavljanja plačali z mnogo prekratnim življenjem. Mislim, da so med mojstri, ki so v tem obupnem boju z zakoni komercialne uspešnosti, pa tudi nesporazumov z ideologijami, ki tolikokrat krojijo usode tudi največjih, bili prav tako žrtvovani Vigo, Lubitsch, Eisenstein, Dovženko, Satyajit Ray... Predvsem ljudje iz nekdanje Evrope, med njimi morda od vseh teh Ophulsovih »epigonov«, čeprav jih ne bi smel tako imenovati, prav gotovo Federico Fellini, ki pa je osebno poznal povsem drugačno, bleščečo kariero, ki so jo kronali številni Oskarji: njegova ustvarjalna pot in kariera Bergmana ne poznata slabih naključij. Morda tudi zato, ker prihaja njun opus iz dežel, ki so se za filmsko umetnost

zanimale že polnih sto let njegovega obstoja. Pa vendar, brez osupljivosti **Lole Montes** ne bi bilo — najbrž — tretje faze Fellinijevih filmov, ki jih kronološko sicer odpira **Tobey Dammit** (1968), zares pa **Amarcord** (1973), če omenimo samo ta film! Zakaj potem izbor dela zgodnjih tridesetih let, filmske ekranizacije drame Arthura Schnitzlerja, **Ljubimkanje**, ki je doživela svojo premiero na Dunajskih odrih v letu davnega ljubljanskega potresa 1895?

Predvsem zato, ker živim v svetu, ki danes preko dnevnih ocen uporno in krivično razglasa edino veljavni ugled ameriškega filma, ki Ljubljano zasiplje z izčrpnimi podatki o njegovem neverjetnem vplivu na oblikovanje našega življenja. Z ekskluzivnostjo predvajanja ameriškega izbora, izgubljam vsako samostojnost ocenjevanja. Gledamo vse mogoče drugače »vojaške akademije« in se utapljam »v vrtincu« oddaj naše televizije, ki nenadoma še do-

datno obvešča — in to povsem zastonj — naš slabo informirani narod o obeh, ki se valijo z ameriški filmi, tudi z njihovimi risankami, v neobveščeno Slovenijo. Presežniki, ki jih naše kinematografsko podjetje za plasman teh čudovitih »pravljic« uporablja, so bombastično sijajni in napihnjeni: naj jih ne navajam!

Tako v pozornost, ki jo posvečam Ophulsu — vsaj v prvem članku, ki velja njegovega prvega velikega uspehu, prav gotovo pa mu bo sledil vsaj še eden — vrinem še bežno mnenje o naši filmski distribucijski politiki, ki morda sledi splošni želji vstopa v Evropo, s svojimi odločitvami in repertoarjem pa samo omogoča oceno, da gre pri nas za površno obveščen narod, ki gleda — v velikem številu — vse, kar se mu ponuja... Kakšna sijajna priložnost, da bi nam večkrat pokazali kaj resnično novega in tudi takega, kar bi lahko našo, že dokaj ubožano filmsko ustvarjalnost podprli ali pa vzpodbudili, kajti za to gre!



In tu je kleč, kakor bi rekel Shakespeare z besedami Župančičevega prevoda: naši ljudje nimajo lastnega izbora in se zanj tudi ne trudijo. Njihov izbor določa takojšnji dobiček vpeljane distribucije, ki ostaja za vse stvari edini prepoznavni kriterij. Baje sodi to k uvajanju demokratičnosti? Če bi temu kriteriju sploh lahko pripisali važnost in pomen. Morda lahko, samo potem v enem najbolj ozkih in topoumnih narodov Evrope, pa naj nam je še to všeč ali ne: tako je!

Ljudje me prepričujejo, da je to dandanes značilno za situacijo doraščajočih, novih generacij, ki so brez vsakega zgodovinskega spomina. In ko prebiram obete novih kadidatov za županska mesta, ne najdem niti besede o vprašanju ljubljanske kulturne politike... Tam naj še kar v naprej velja za kriterij ključ takojšnjega dobička. Slovencem je ta kriterij tako drag, obenem pa poniglavo pritlehen, saj ne pozna ne poezije, ne zanosa: dve kategoriji, ki včasih

sumljivo premikata tudi gore v zgodbah o naših pravljčnih junakih. Velikokrat se mi zdi, da se ceni vsakogar, ki je na kakršenkoli način prišel do materialnih prednosti ali večjih dohodkov. To je kriterij, ki določa amplitudo spoštovanja posameznika: kriterijev za ocene teh privilegijev pa ni in nikogar ne smejo zanimati. Kakšna kvalifikacija ugleda in spoštljivosti naših politikov, ki dnevno nastopajo v televizijskih dnevnikih, teh nikdar zaključenih nadaljevanjih naših ekranov, ne da bi se tega sami zavedali!

V tem neredu, tu in tam čudežno seme, ki ga privali slučajni piš: lani nam je ljubljanska televizija pokazala v zaporedju desetih dni enega prvih in absolutno zadnji uspeh Maxa Ophulsa: francosko verzijo **Ljubimkanja** (1933) in **Lolo Montes** (1954). Izredno naključje, ki ga — žal — ni zabeležil tisk, ki se tolikokrat posveča tudi programu televizije.

Treba je pohvaliti njeno filmsko redakcijo,

ki nam je v preteklem letu predstavila nekaj ključnih dosežkov filmske umetnosti: poleg filmov Ophulsa že najbolj dovršeno komedijo Ernsta Lubitscha, **Težave v raju** (1932), vrsto vznemirljivih filmov Howarda Hawksa in nekaj prvih umetnin Bergmana, med njimi izvrsten **Nasmeh poletne noči** (1955).

Prva leta zvočnega filma poznajo vobče nekaj mojstrov in oblikovanja in dramaturške izbrušenosti, ki ostajajo vse do danes vrhunski dosežki sedme umetnosti.

IZJEMNA SVEZINA BALADE O LJUBEZNI IN SMRTI

V Maxu Ophulsu (1902—1957) se razkrivata dve osebi, ki ju zasledimo v vseh njegovih filmih: na eni strani gre za baročno vznemirljivega, privlačnega predstavnika velikih, osupljivo drznih del, s katerimi gradi razkošne predstave evropske zgodovine z obrazi junakov, ki jih poznamo iz polpretekega časa. Le-ti se lovijo v vrtincu družbenih in čustvenih spletk, ki jih pošiljajo po šimem svetu, dokler se ne znajdejo v centru pozornosti banalnega občinstva vsakodnevnih soočanj slabo orientiranih srečanj, ki gradijo svoje predstave s pretekano pomočjo javnosti, ki se ne zaveda razlike med prirejenimi novicami medijev in življenjem njihovih junakov.

Na drugi strani odkrivamo v njem zanesenega romantika, ki skuša verjeti v zanesljivost nenadno prebujenih čustev, katerih obstoj je povsem negotov. Nostalgija čistosti in iskrenosti obeta zmago nad zanosom hrepenenja, ki ne priznava zemskih ovir in nestalnosti strasti: telesnost komaj zaznavnega poželenja se prepleta z zadrego izjemnega hrepenenja, v katerem odločajo naključja, ki sreči ne zagotavljajo obstoja.

Vendar je bil Ophuls prevelik poznavalec vseh medijev, v katerih je ustvarjal. Vedel je, da brez prave dramatičnosti ni mogoče izpeljati vrsto motivov, katerih se je oklepal in ki jih je poznal iz svoje literarne in gledališke kulture. Oprijel se je motiva ljubezni. Seveda ne srečne ljubezni, ki bi poznala enostaven motiv poželenja in hrepenenja, ki ju naklonjena pot dveh src lahko družijo, pač pa motive hrepenenja, ki ne pozna srečnega zaključka. Užitka, ki ne pozna srečne ljubezni, torej motiva nedoživete ljubezni... Slučaje iskrene ljubezni razderejo nasprotja socialnih razredov, kakor v **Ljubimkanju**!

Vsa velika čustva se v svetu Ophulsovih junakinj borijo z ovirami družbene morale, ki služijo pravilom togih zakonov ostarelega družbenega reda, zaradi katerih propadajo mlade, komaj prebujene junakinje njegovega sveta. Nesporazum »Ljubimkanja«, ki

EKIPA FILMA

Produkcija:

ELITE tonfilm, Berlin.

Izvirna nemška verzija je iz leta 1932, poznamo še francosko verzijo, posneto v letu 1933, večinoma z istimi igralci.

Scenarij:

Kurt Alexander, Hans Wilhelm in Max Ophuls, po igri Arthurja Schnitzlerja.

Fotografija:

Franz Planer

Glasba:

Brahms, Mozart, Beethoven, aranžma Theo Mackeben

Direktor produkcije francoske verzije:

Ralph Baum

Umetniško vodstvo:

Kahn, Arigon, Andreieff, G. Pellon

Igrajo:

Kristina Weiring /Magda Schneider/, poročnik Fritz Lobheimer /Wolfgang Liebeneiner/, Luise Ulrich /Mizzi Schlager/, Willy Eichberger /Theo Kaiser/, baron Eggersdorf /Gustav Gruendgens/, baronica Eggersdorfova /Olga Tschachova/. Hans Weiring /Paul Hoerbiger/.

Dolžina:

88 minut.

Nemška premiera je bila v Leipzigu, 3. marca 1933, francoska verzija pa je bila prvič prikazana v pariškem Studio d'Etoile 1. maja 1933.

(Z zelo uspešne nemške kopije **Ljubimkanja** izbrisejo ime režiserja Ophulsa-Oppenheimerja, člana židovske družine, ki zbeži pred nacisti v Pariz, kjer nemudoma pripravi francosko verzijo **Ljubimkanja**, ki se tu imenuje *Une Histoire d'Amour*).

sproži usodni razplet drame, je že ves uokvirjen s samim začetkom: gala predstava v operi nam s svojo tišino in aplavzom, s spoštovanjem vstopajočega cesarja, predstavlja ritual svečanega sprejema, zaradi katerega nas že sam prolog opozarja na smešno zaostalost časa, ki se oklepa pojma časti in tradicije v trenutku, v katerem že sodita v preteklost.

Max Ophuls je s svojimi ključnimi deli zgradil dragocen, krhek in eleganten svet dogodkov, situacij in pravil, ki polpretekli svet Evrope odsevajo v zrcalnih podobah, morda najfinejših, kar jih v filmu sploh poznamo. Mnogo najsijajnejših trenutkov njegovih filmov je narejenih z visoko rafiniranimi vozečimi posnetki, ki so najbolj prepoznavni znak njegovih filmov. Naj omenim samo sceno plesa iz filma **Gospa za vse** (1934), zabavišče **Užitka** (1952), začetek filma **Madame de...** (1953), mnoge trenutke **Lole Montes** (1955). Izredna emocionalna napetost, s katero gradi začetni prizor **Užitka** in ga stopnjuje z vrtoglavinim plesom maskiranega plesalca, dokler se leta ne zgrudi, ostaja najbrž nepresežena v filmski umetnosti!

Naj si tu izposodim uvodno poglavje iz zbornika najpomembnejših filmskih avtorjev Richarda Rouda kjer je zapisano: »*Ko je Max Ophuls umrl v hamburški bolnici leta 1957, je imel na svoji nočni omarici Goethejevega »Fausta«.* Kot bo najbrž ostal »Faust« filmski umetnosti za vedno nedostopen, tako se filmski opus Maxa Ophulsa izmika vsaki verbalni kritiki. Vsak poskus opisovanja odlik njegovih filmov je smešno reven!« Vsaka tematska ali stilistična analiza njegovega sveta je skopo prazna in nezadostna, če jo primerjamo z neverjetnim bogastvom sporočil, s katerimi nas Ophuls zasiplje.

Ljubimkanje je s svojim nastopom v začetku tridesetih let opozorilo na sijajnega režiserja, ki sodi med mojstre, ki so znali izrabiti čas z mojstrovinami, ki negotovost nove tehnologije spreminjajo v triumf zvočnega filma. Trenutki, ki zagotavljajo **Ljubimkanju** trajno mesto v zgodovini filmske poetike — skoraj vsi v povezavi s konceptom zvočne montaže — nadgrajujejo prenos Schnitzlerjeve drame na filmsko platno z osupljivo svežino, ki je film do danes ni izgubil! Poskušajmo označiti ve-

like trenutke filma, ki spreminjajo projekcijo **Ljubimkanja** v prvo soočenje z režijskim mojstrstvom Maxa Ophulsa!

Drama se začneja z operno gala predstavo ob kateri se soočamo s profilom družbe, ki časti obisk avstrijskega cesarja ob Mozartovem *Begu iz seraja*. Zaznava slavnostne predstave je istočasno okvir same zgodbe, v kateri se ironično oglašča refren: »*Naj živi ljubezen!*« Podobno večplastnost sporočil, s katerimi gradi Ophuls svoje filme, tu pravzaprav prvič zasledimo.

Opozoriti moram na občutljivo razmerje, ki ga Ophuls dragoceno gradi z uporabo posnetkov zdaj gibljive, zdaj statične kamere. Dialogi so redki in lakonični: Odločilna vloga je v veliko večji meri zaupana gibanju, šumom, občutku za vsebino slike. V zaznavi teh karakteristik mladega Ophulsa prepoznamo že povsem sodoben pogled na režijo, ki se, kjer se le da, izmika preveliki manipulaciji same montaže, »rezanju« filmskih posnetkov in preveliki vlogi dialogov.

V svetu Ophulsa tega ni! Nikakršnih klišejev ne uporablja. Ves kvartet mladih junakov se nam predstavlja v razigranih



scenah mladostnega razpoloženja in čustvenega tipanja za vznemirljivimi dogodki, ki ne sodijo v nobenega velikih dogodkov preteklosti, zanje pa odpira svet čustvovanja, ki tolikokrat določa vse naše življenje, pa tudi čustveno dozorevanje naših junakov. Ves usodni razplet se odigra okrog obraza Kristine: njena svetla bluza s papirnatimi okraski, ki ji drhte v rokah in ponazarjajo njeno komaj sluteno grozo. Cel prizor usodne resnice odigra Ophuls v povsem statičnem posnetku. Zdi se nam, da podobnega iskrenega razočaranja nismo še nikdar videli!

Poseben poudarek je na ritmu pripovedi, ki ga režiser spretno in živo oblikuje. Zdi se nam, kot bi ves začetek drame zelo *ritardando* uveljavljal prepoznavanje ljubečih se bitij in jim dajal nekakšno enkratnost. Vsi prizori v gostilni in plesnem lokalu, posebej še v sobici obeh častnikov, so izpeljani bežno, neverjetno živo, kot bi se prav zdaj odvijali nalašč za nas.

Nastop prevaranega barona nam predstavi Ophulsa v povsem drugačni luči: če je vizualna spontanost uvodnih prizorov tista, ki ohranja svežino filma in njegove protagoniste, potem je kratka arabeska, ki nam opiše ljubosumnost barona Eggersdorfa, eden velikih prizorov zgodnjega zvočnega filma. Prizor se zareže v razpoloženje ljubečih se bitij »*kakor strel sredi koncerta*«, kot je enkrat nekje zapisal kritik. Negotovi baron divje prihaja v ženin *boudoir* in se spušča po stopnišču svoje vile. Njegovo ostro loputanje s krili vrat nam predstavi njegov bes: vse brez velikih besed, sijajno odigrano. Podobno je izjemno uspešni interpunkciji, ki jo podaljša in podčrta že baronov preizkus ključavnice na vratih stanovanja oficirjev, ki se natanko prilega ženinemu ključu, ki ga je prinesel s seboj. Obračanje ključa v vratih je prilika za enostaven, a sijajen zvočni efekt, ki zaključuje neprijetno soočanje s priznanjem Willyja: »*Na razpolago sem vam!*«. Baron von Eggersdorf: blesteča vloga Gustava Gruendgensla!

Spretno in živo, predvsem v trenutkih, kjer se usodna odločitev o dvoboju razvija pred nami v prepletu elips, v katerih nas osuplja montaža zvočnih pasaž, ki hitro in ostro preskakujejo med pričami, ki se zavedajo nujnosti, pa tudi absurdnosti dvoboja. Dialoško prestavljanje zvočnih pasaž se nas dotika s kratkimi udarci sporočil in komentarjev, ki se zaključujejo z vizualnim motivom negotovega iskanja ravnotežja avstrijskega častnika, ki svari Willyja pred površnim obnašanjem ob dvoboju. Le-ti so med seboj povezani s hitrimi, skopimi podatki, med katere se vpleta na eni strani dvoglavi avstrijsko-madžarski orel, pod ka-

terim se vse stopnjuje, na drugi strani pa služi za kontrastno razpoloženje naivno, nedotaknjeno petje Kristine, ki se v operi pripravlja na svojo pevsko avdicijo.

V režijskem konceptu preenostavna paralela, ki sili v rešitev, ki jo že poznamo iz kakih ruskih, nemih in patetično obarvanih filmov. Vendar Ophuls to spretno izkoristi s širšim, bolj plastičnim prizorom. Podobno dragocenost mnogih scen, ki služijo za dramatične akcente pri Ophulsu, ki je zelo dobro poznal zakone vseh mogočih medijev, lahko še velikokrat srečamo. Paralelo, ki se mu ponuja, posebno še glede na originalni dramski tekst, prereže s sceno, ki je v gledališču nemogoča.

Pred odhodom na dvoboj obišče Willy stanovanje Kristine Weiring. Sprejme ga samo njen oče: ogled prostora, kjer živi njegova ljubezen, je odigran s taktirko velikega Ophulsa. Pred mrzličnostjo zadnjih srečnih trenutkov se Willy zateče v občudovanje prostora, kjer živi njegova ljubezen. Skope besede, ganljiv nastop razumevajočega očeta Weiringa!

Vse razmerje med Kristino in Willyjem se sestavlja iz »odtrganih« trenutkov sreče, ki



se stopnjujejo v sloviti in velikokrat občudovani promenadi po zasneženi pokrajini. Naj ob tem poudarim, da je sama vplejava snega in vse ikonografije, povezane s to barvo prvinske nedotaknjenosti in krhko-bežne harmonije, uporabljena prvič v tem filmu. Stopnjevanje občutka harmonije vodi v sceno, kjer je prvinskost doživetij podčrtana z nedotaknjeno naravo, ki se sesuje šele s končnim usodnim padcem skozi okno in nadaljuje v romantični zaznavi trajne ljubezni, ki ostaja v zraku, v besedah, v spominu in v celotnem zapisu Ophulsovega para. Krhkost njunega sveta je lepo predstavljena v sceni poljuba v zasneženi pokrajini, kjer se konji sramežljivo ustavijo in čakajo, ko se mlad par prvič in edinkrat poljubi. Poljub bolj slutimo kot vidimo: ves motiv usodne ljubezni je ujet v podobno nedorečenost.

Zato je ostra reakcija sveta in družbe vsa v korakih barona in v njegovih sunkih, ki ga pošiljajo s ključem v okvir vrat Willyjevega stanovanja: ključ, s katerim baron grozeče odklepa in zaklepa, je prizor, ki pelje v neizprosno dvoboja... Bližnje smrti, ki jo Kristina sijajno odigra v skrajno enostavnih posnetkih kamere, ki se sploh ne premakne. Velika scena Magde Schneider, morda najsijajnejša v njenem življenju, pa tudi ena najdragocenejših v evropskem filmu.

SKRAJNO ENOSTAVNA FILMSKA SREDSTVA

Povsem pregledna filmska poetika nas sooča s čustvovanjem mladih, iskrenih junakov, ki sta v družbi preteklega sveta avstrijskega Dunaja pravzaprav odveč: obsojena kot predstavnika tistega najčistejšega in najdragocenejšega čustva med mladimi odseva absurdnost pojma časti in vojaške discipline, o kateri pravi eden junakov »ljubimkanja«: »*Vsaka uporaba orožja, ki ne vodi k obrambi domovine, je navaden umor...!*«

Ob tem filmu naj takoj poudarimo, da se Max Ophuls z izredno mero okusa in občutljivosti predstavlja kot eno dragocenih novih imen, ki bi lahko tedanji nemški film neverjetno povzdignila. Zgodovina odloči drugače: leto kasneje je Ophuls — pisal se je Oppenheimer, nekdanji igralec in uspešen gledališki režiser zglednega staža iz Saarbrueckena — moral bežati pred naraščajočo močjo nacizma v Pariz. Njegovo dvajsetletno potikanje po svetu se začinja...

IZREDNE ZVOČNE INTERPUNKCIJE

Ljubimkanje, ki sodi med najdovršenejše zgodnje zvočne filme sveta, izdela Ophuls

s scenarijem, ki omogoča takoj po njegovem eksilu tudi francosko verzijo pod naslovom **Ljubezenska zgodba** (*Une Histoire d'amour*, 1933). Oba filma je komisija za filmsko kulturo pri UNESCO izdala v lanskem letu na skupni kaseti, tako da ju lahko primerjamo.

Naj omenim, da je to film, ki se ni niti za las postaral: redko kdaj se nam ohranja v zgodovini filmske poetike tako dovršen in vsestransko izdelan film povsem preprostih zahtev. Francoska verzija je le malo spremenila originalni nemški film. Morda je še največja sprememba v zamenjavi očeta Weiringa (Paul Hoerbiger), ki ga v francoski verziji predstavlja Abel Tarride. Opazna sprememba je še v francoskih igralcih, ki predstavljata Thea Kaiserja in Mizzi Schlager.

Malenkostna zamenjava igralcev omogoča produkciji, da s spretno nahsinhronizirajo dublira mnoge osebe in dogradi minimalno

go bolj veljati predsodki in kjer je odločala razredna pripadnost. Pretencioznost in napihnjena odličnost je premagovala čustvo čiste neokrnjene ljubezni. Preprostemu ljudstvu enostavno ni bilo dovoljeno, da bi o izbiri življenjskih partnerjev odločalo samo, brez upoštevanja trpkih razrednih zakonov. Merila družbe so vplivala na obstoj reda, ki ga je tedanje meščanstvo vodilo. Zato se mnogo junakov Ophulsovega sveta umika v svet nedoseženih in neobstoječih sanj. Kakor mnogi ustvarjalci pred njim, je bil tudi Ophuls mnenja, da je lahko svet izmišljenih fantazij in sanjarjenj bolj privlačen kot groba resničnost. Kot človek, ki je strašno spoštoval pričakovanja publike, je vedel, da si mora pridobiti njihovo pozornost s sijajnimi kostumi, z namigi o ljubezni, premožnosti in osebni lepoti junakov meščanskih sanjarij. Skoraj vedno si privoščijo večplastno privlačnost scen, ki jih mnogokrat prestavlja v preteklost. Kakor

bezen!« iz Mozartovega *Bega iz seraja*, speta z motiviko same drame, nas vrsta podobnih vzpodbud opozarja na izjemnost »srečanja«, ki bo pripeljalo do usodnega konca. Ves začetek se stopnjuje do klimaksa, ki ga Ophuls podčrta z glasbenim vstopom: »oglasil se usoda«, kakor so ocenili prve takte pete Beethovnovе simfonije, od katerih odtrgajo starega Weiringa, ki naj pripravi Kristino na novico, ki bo zlomila njeno življenje in razblinila vsa njena pričakovanja.

Uvod v to »oglašanje usode« sledi sceni dvoboja. Nanj smo pripravljeni z vrsto pomislekov, ki nas dodobra spoznajo z absurdno naravo usodnega spopada. Vrstijo se od nepričakovanega revolta mladega oficirja Thea vse do scene, ki kulminira s trenutkom tišine, v katerem se bosta oglasila revolverja dvobojevalcev. Vanjo je sijajno uvrščena replika: »*Drugi strel...? Kje ostaja drugi strel?*«.

Dvoboj je del obveznega rituala mnogih spopadov med junaki njegovega sveta, ki sodijo v polpreteklo Evropo. Zaključuje **Ljubimkanje**, napoveduje finalni spopad v **Pismu neznane ženske**, oblikuje zaključek filma *Madame de...*

Povsem verjetno ga je pod njegovim vplivom uporabil tudi Stanley Kubrick, ki vedno poudarja, kako zelo občuduje filme Ophulsa. Vnese jih v strukturo zapletene dramaturgije **Barry Lyndona** (1976): v ironičnem, pa tudi usodnem kontekstu oblikujejo socialni vzpon in padec naslovnega junaka.

Rafinirana iskrenost in enostavnost, obojatega z izvrstno oznako časa, nas osupnejo v **Ljubimkanju**. Spretna uporaba zvočnih interpunkcij in presunljiva slika polpreteklosti nas spoznavata s prvim velikim uspehom nemškega mojstra, ki je s tem filmom vstopil med velikane svetovnega filma in sodi v dediščino svetovne kulture, ki mojstrsko uporablja filmski jezik.

Prihodnjič:

Samo angeli imajo krila
(*Only Angels Have Wings*, režija Howard Hawks, 1939)

Ljubimkanje nam predstavlja vse bistvene odlike Ophulsovega sveta, predvsem njegovo grenkobo, podobno nostalgičnemu svetu Schubertovih motivov, ki bo zaznamovala vse njegove filme kakor odprta rana, ki se ne bo mogla nikdar zaceliti!

Henri Agel

dekoracijo: sobo Kristine Weiring in prizorišče usodnega dvoboja, kjer se slabo uveljavlja slikani pano za zasneženi gozd. Vse, kar je vezano na prizorišča v operi in vožnjo skozi zasneženi gozd, igralce in vilo družine Eggersdorf: vse ostaja isto, tu in tam dublirano v francoski jezik.

Zakaj opozarjam na te malenkosti: ker je obstoj pomembnih filmskih del vedno vezan na finančne pogoje, torej na ugled filmske umetnosti v posameznih okoljih. Ophuls je s svojim — najbrž nepričakovanim — uspehom mladega režiserja, ki se je uveljavljal predvsem v gledališču, osupnil nemški in svetovni film v letih, ko se je zvočno snemanje šele uveljavljalo. Razumno in spretno zahtevnost **Ljubimkanja** moremo pripisati postopnemu pronicanju Ophulsa v svet Schnitzlerjevega Dunaja in njegovemu velikemu spoštovanju do vpliva publike, ki jo je vedno skušal upoštevati.

Seveda Dunaj pred propadom avstrijsko-madžarskega cesarstva nikakor ni bil tisto romantično, vse-razrešujoče mesto, kakor so ga nekateri predstavljali. V veliko večji meri je bil pritajen center morečega in gnilega meščanskega okolja, v kateri so mno-

pravi njegov »vodja igre« v ekranizaciji Schnitzlerjevega **Vrtljaka** (1950): »*Občudujem preteklost. Toliko bolj me pomirja kot prihodnost in veliko bolj zanesljiva je!*« Vozeči posnetek velja za razpoznavni znak njegovih filmskih projektov: v **Ljubimkanju** tega še ne opazimo. Zasanjano lebdenje nad življenjem, ki obkroža njegove junake, najlepše opazimo v realizaciji tolikokrat opevane vožnje s sanmi v samem filmu. Naj omenim rešitev z dialoškim delom scene, ki je posneta z danes manj uporabljano »back-projekcijo«. Vse posnetke tega prizora (tudi tiste za back-projekcijo) je Ophuls moral posneti v enem dnevu, da mu je uspelo ohraniti sveže zapadli sneg. Podobne naloge so za film skoraj nedosežne, če niso vezane na naklonjenost vremena. Velikokrat se razrešujejo s posnetki v ateljeju: take je vključil Visconti v svoje **Bele noči** (1956) in Fellini v **Amarcord** (1973). Zaradi odlik originala je bila tudi francoska kopija lahko tako hitro pripravljena: že zmontirane scene so enostavno nadsinhronizirali.

Če je uvodna scena predstave, ki jo istočasno podčrta Ophuls z arijo »*Naj živi lju-*

MATJAZ KLOPCIC