

lola montes



Max Ophüls

Lola Montes

Francija/Nemčija 1955 110'

producent Albert Caraco **režija** Max Ophüls **scenarij** Max Ophüls, Annette Wademant, po noveli *La Vie Extraordinaire de Lola Montes* Cécila Saint-Laurent **dialogi** Jacques Natanson **fotografija** Christian Matras **glasba** Georges Auric **igrajo** Martine Carol (Lola Montes), Peter Ustinov (cirkuški manager), Anton Walbrook (Ludwig I), Henri Guisol (Maurice), Lise Delamare (ga. Craigie), Paulette Godbode (Josephine), Oskar Werner (študent)

Vsebina filma

Cirkus v New Orleansu, zadnja leta preteklega stoletja. Povezovalac napoveduje senzacionalen program, ki združuje "odlike spektakla, čustev, akcije in zgodovine ...". Zvezda programa je slovita plesalka Lola Montes, ki s svojim drznim vedenjem polni mednarodne družabne kronike že pol stoletja. Pred gledalci bo predstavila poglavja svojega življenja, odgovarjala bo na najbolj indiskretna vprašanja in nastopala gola med zvermi. Vsi člani cirkusa Mamut – klovn, trapezisti, pritlikavci in akrobati – sodelujejo pri veliki predstavi, ki spretno zakriva globoko bolečino. Kajti Lola je do konca utrujena in izmučena plesalka z bolnim srcem. Spominja se enega svojih poslednjih ljubimcev, glasbenika Franca Liszta, ki ga je srečala na jesen svojega slabo izrabljenega, zavoženega življenja.

Kaj nam (danes) ostaja od filma

Desetletja po neuspeli premieri – z vsemi škandali in krivičnimi očitki – spoznavamo, da gre tu za visoko dovršen avantgardni film.

Predvsem zaradi uporabe barv, ki odsevajo vrednosti dramaturgije centralne zgodbe; Ophüls slednjo dograjuje s flashbacki – scenami v cirkusu, v naravi, hotelih, gostilnah in posnetkih skorajšnje revolucije v Monakovem. V vseh pogledih gre za film, ki ga Evropa v tem času ni hotela sprejeti z odprtimi rokami. Še več: bojkotirala ga je, razrezala, razmontirala. Film je bil v pravem smislu preklet – "maudit", kot bi rekli Francozi. Zakaj?

Uporaba cinemascopa v tem desetletju je bila sama po sebi tvegana. Predvidevam, da se zadnje kopije filma kvarijo, barve se spreminjajo. Odhajajo. Velike inovacije, s katerimi je Ophüls želel odpirati in ožiti filmski izrez (z vratci ob objektivu je poljubno sliko širil in ožil), se izgubljajo. Prav tako izgubljam njegove rešitve zatemnitev, prehodov ene scene v drugo – je vse izgubljeno? Samo pogledajte film, pa boste takoj videli, da je realizacija zahtevala izredno energijo. Ophüls, človeka, ki je ustvaril izjemno in povsem novo delo, je neuspeh zelo potrl (film je bil finančni polom, Martine Carol je bila za svojo vlogo deležna hudih kritik ...), ob tem pa je dobil še brco publike, ki zahval pač nikomur in nikoli ne daje.

Kdor je videl premiere filmov (pa tudi dram) v Parizu ali v Cannesu, bo razumel hlad, ki ga lahko podeli publika "izbrancev" med in po projekciji kateregakoli dela. Strašno. Ta led, otopenost, krivičnost. In nasprotno, ovacije ob povsem povprečnih delih. Koliko sem jih že doživel?

Spominjam se predstave Goldonija v Atelieru. Sijajno gledališče, kljub temu pa smo na Goldonijevi predstavi *Morskega monstruma* sedeli povsem sami, dokler nas med odmorom ni obiskal sam direktor

matjaž klopčič

gledališča, ki ima sijajno lego v srcu Pigalla. Povabil nas je na čašo šampanjca, ker predstava pač ni šla. Spomnim se obraza Marie Dubois, pa izvedbe *Jajca*, *Idiota*, zmagoslavja *Meseca dni na kmetih* – prav tam, kjer je Delphine Seyrig s svojim mehkim, napol pojočim glasom očarala v predstavi, ki je bila izglasovana za najboljšo tistega leta ... Kje je šele Martine Carol, kje ubogi, nerazumljeni Ophüls s filmom, ki spominja na Fellinija osemdesetih let. (Ophüls pa je z *Lolo Montes* poskušal v sredini petdesetih!)

Se norčujete? – Ne! Tako je bilo.

Kako, zakaj? Slabe kritike Sadoula, celo neugodna, nerazumna ocena Andréja Bazina: filma pariška publika nikakor ni hotela sprejeti in še manj razumeti. Protest, ki so ga podpisali mnogi ugledni avtorji tega časa v Figaróju, je samo odsev velikega nerazumevanja, s katerim so film ocenjevali. Številni kritiki so mu zamerili "težavnost, nepotrebno pretiravanje v stilu", kar naj bi vsebino samo še bolj zameglilo. Ni bilo scen, kakršnih so bili vajeni pri Martine Carol, ki se je pogosto pojavljala v kopalnih kadeh, te pa so se vrstile od francoske revolucije do razcveta "*la belle époque*"... (Poglejte prevod članka v *Figaróju tistega leta*: oceno filma *Madame de...*)

"Izmišljeni avantgardizem", je zapisal Sadoul. Montažo so nenehno popravljali, vse proti Ophülsovi volji. Upali so, da bo normalna rekonstrukcija pripovedi lažja in filmu bolj prijazna. Pa ni bilo tako. "Pripoved škandalozne ženske in njenega življenja" ni bila nič prijaznejša. Orkestracija Ophulsove virtuoznosti je bodla v oči, prijatelji revije *Cahiers du cinéma* so jo ocenili kot popolnoma novo in pogumno, vendar pa je računala na bolj izbran okus in večjo občutljivost gledalcev. Nič ni uspelo. Vse do danes film ostaja relativno malo znan in neuspel.

Naj danes – v letu 2000 – dodam lastno izkušnjo. Ogledal sem si svojo, popolnoma novo kopijo, narejeno v letu 1990, ki pa ni več uporabna: vsa črna, temna je. Barve negativa se kvarijo in kakor se kvari moja kopija, se verjetno kvarijo vse, ki so bile kdaj narejene, tudi tista, ki mi jo je gospod Patalas zaupal v osemdesetih letih v Münchnu, kjer jo je ves vesel prikazoval v tamkajšnjem filmskem muzeju. Ne verjamem, da je tista kopija še polna barvnih odtenkov, ki sem jih videl pred petnajstimi leti. Verjetno izginjajo – na vseh kopijah. To je bil čas, ki še ni poznal zanesljive Eastmanove barvne tehnike, saj se je tovrstna produkcija šele začejala. Zato sklepam, da na svetu ni več nobene kopije, ki ne bi že začela razpadati in izginjati. Enega velikih dosežkov kinematografije ni več mogoče videti na pravi način. Tehnika in razvoj barvne negativna sta kriva za podobne nesreče. Danes si spet vrtim *Lolo*, videl sem jo že vsaj desetkrat, poznam barve fresk in nekdanjih prizorišč, vse barvne odtenke, ki jih je Ophüls dosegal s takšno težavo in jih dandanes film izgublja. Škoda. Zato Ophüls ostaja skoraj nepoznan: razen znanih pripomb na igro Martine Carol ostaja *Lola Montes* "un film maudit", kakor bi rekli Francozi. Škoda, ampak tako je ...

To je bila zadnja predstavitev Ophülsa in njegovega filmskega jezika, kinematografije človeka, ki se je vse življenje selil in ostajal brez trdnega doma. Njegov zadnji, najzanimivejši dosežek izginja, se kvari. V tem je podoben svoji junakinji...

V filmu je Ophüls obsojal medijsko drznost novinarjev tistega časa, ki so hlastali za indiskretnimi podrobnostmi. Ta banalni svet in njegovo nerazumno radovednost je režiser obsojal – žal, zaman. "*Grozljiva je želja, da bi radi izvedeli prav vse, hlastajo po osebnih podatkih, ki jih potem ne spoštujejo. Tako se pač ne dela. Ne gre!*", pravi Ophüls leta 1955.

Istočasno pa gradimo po Wagnerju projekt "totalnega spektakla", originalno barvno skalo in variante izreza, ki ustvarjajo vtis spremenljivega formata ekrana in izpostavljajo neverjetno mobilnost kamere. Kamera se poigrava s scenografijo, rekviziti, osebami in njihovimi čustvi; vse to je zajeto v filmu *Lola Montes*. V resnici je mogoče govoriti o estetiki mobilnosti kamere.

Ta presenetljiva in povsem nova filmska forma prikazuje faze Lolinega življenja; spremljajo in delno zakrivajo ga zlati odtenki in številne, prirejene maske obraza. "Vendar posamezni odtenki prihajajo do nas in nas vznemirjajo. Ta ognjemet duha – kakšna odlična ocena – ne zakriva utripanja srca, zaradi katerega ob filmu vztrajamo, ga gledamo in z užitkom tudi sprejemamo."

Angleški teoretik Paul Willemen odpravi Ophülsa z vzvišenim stavkom: "*Ophülsova kinematografija je dramatizacija njegovega*

Ophüls na snemanju



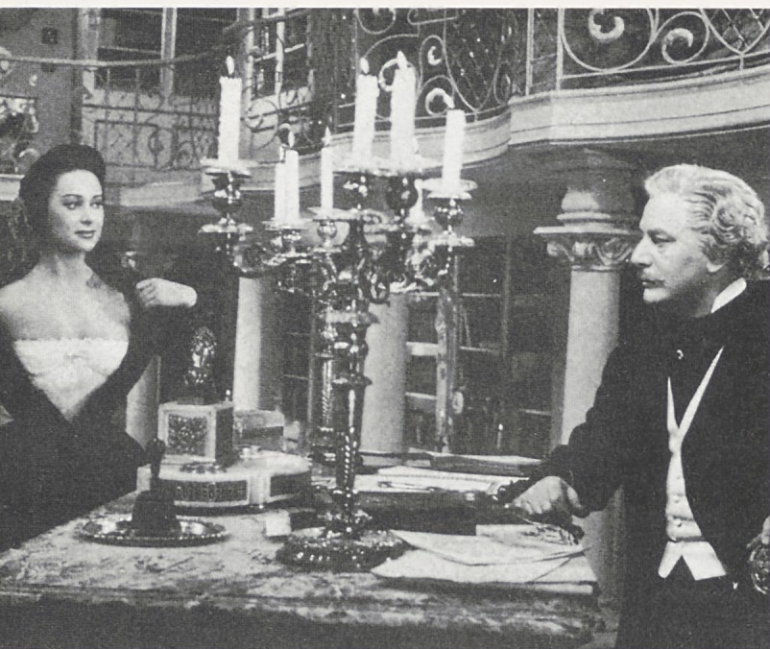
občutka represije, preganjanja in zavrtosti; to pri Ophülsu občutimo kot pri preganjanem Židu, ki je vse svoje življenje pravzaprav bežal, ob tem pa iskal priložnosti za filmsko delo in dograjevanje lastne vizije."

Geoffrey Nowell Smith pa ga leta 1999 v svoji knjigi opiše takole: "*Ophüls je imel za seboj že desetletje gledaliških režij, ko se je lotil filma z ekranizacijo Prodane neveste, tej pa je sledilo nadvse uspešno Ljubimkanje (Liebele, 1932). S tema filmoma je Ophüls vstopil v nemški zvočni film tridesetih let, vendar je moral že v letu 1933 kot Žid zbežati pred nacisti (njegov pravi priimek je bil Oppenheimer). Leta 1954 se vrne v Francijo, kjer posname štiri umetnine, eno boljšo od druge. Petdeseta leta beležijo razcvet njegovega filmskega jezika in osebnih inovacij. Vse to se zaključi s katastrofalno sprejetim filmom Lola Montes, ki pa v resnici ostaja njegova najpomembnejša, stilistično in dramaturško najbolj izbrušena mojstrovina.*"

Vsi njegovi filmi se ukvarjajo z ljubeznijo, ki je vedno neizpolnjena, nepotrebna, slabo ocenjena, prinaša nesrečo enemu ali pa obema ljubimcema. Čeprav se filmi le redko srečno končajo, niso ljubezenske okoliščine nikoli umazane ali nemogoče – v prvi vrsti zaradi Ophülsovega izbranega filmskega jezika. Kamera se v njegovih filmih lahko premika, drsi ob predmetih, ki so razkošni in ob gledanju vzbujajo pravi užitek. Svet njegovih junakinj je izredno privlačen, medtem ko se njegovi junaki drzno vzpenjajo na vrtočlave vrtiljake. Ophüls se rad posveča tistim, ki jih z vrtoglavih vrtiljakov – srečnih naključij – izločijo. Zaradi navdušenja, razposajenosti ali skrajne sreče njegovi junaki grešijo in pogosto naredijo pogubne napake. Ni junakov, ki bi se podobnim napakam znali izogniti, ni junakov, ki bi zaradi njih uspevali. Ophülsova glavna pozornost pa velja junakinjam, ženskam, obsojenim zaradi predanosti ljubezni. Prav zaradi pozornosti do žensk je bil Ophüls zelo cenjen – čeprav v istem hipu tudi zasmehovan.

Moške junake slika ironično in grenko: večinoma so to posamezniki, ki prinašajo nesrečo, so zaverovani sami vase, ne poznajo obzirnosti do ljubljenega bitja. Drzno odločitev je treba sprejeti in se ob tem uveljaviti, kajti samo takšna, tvegana odločitev, obljublja veliko srečo, po kateri hrepenijo junakinje.

Okvir je pripomoček, pogosta figura, ki jo Ophüls velikokrat uporablja. Mnoge zgodbe se odvijajo v *flashbacku*, s pomočjo komentarja, ki ga uveljavlja z zvokom *off* ali z uporabo zanimivih preigravanj, mešanja dialogov in šumov, včasih le napol prepoznavnih, "slučajno" povedanih besed, dialogov, ki marsikateri film neverjetno nadgradijo ali pa ga Ophüls s svojim poznavanjem radijske tehnike izboljša in dopolni. Usoda glavnih oseb je navadno znana vnaprej: njegove junakinje so posvarjene pred usodnim dejanjem, kateremu bi se lahko še izognile, pa vendar navadno zamudijo trenutek odločitve ali pa ga ne prepoznajo dovolj zgodaj. Filmi dobivajo elegičen značaj: obžalujemo nerazumno dejanje, ki bi lahko preprečilo usodni nesporazum pred dokončno izgubo.



Kritiki, ki so v Ophülovih filmih iskali analizo socialnih razmer časa in družbe, so mu velikokrat očitali, da je v tem pogledu površen, celo izumetničen. *Ljubimkanje* in *Dunaj* zares predstavljata nečitljiv, morda manj odločujoč svet Christine in njenega očeta, ki igra v dunajski operi: v njunem svetu so naivnost, užitek in izpolnitev osebnih želja vezani na upoštevanje bogastva in moči posameznika. Če se posvetimo filmskemu jeziku *Lole*, ki ostaja Ophülovo najboljšo delo, moremo takoj omeniti neverjetno uspel, drzen začetek filma. *Lola* se odpre z vozečim posnetkom. Ta poišče glavno junakinjo med otenki drzno izpeljane vožnje, ki "odpira" scenografijo z vozečim posnetkom (o njem je že govoril snemalec Matras), da bi z njim odkril tračnice, po katerih bo drsela kamera. Ophüls se je tega zavedal in je tračnice v resnici postavil po ateljejskih tleh; prekril jih je z nekakšno preprogo, po kateri je morala brez tresljajev drseti kamera, ki je snemala miren, krožni obod cirkusa, in vrsto ljudi, ki so bili videti kot lutke.

Izvesti je moral vrsto improvizacij znotraj posnetka. Zanje je uporabil cirkus, v katerega se spušča – mirno, kot nekakšno svetilo – in poglablja posnetek še z nihanjem, ki dodatno bogati. Ker pa je vožnja krožna, mora v istem posnetku upoštevati začetek glasbe, medtem ko se dvigajoča in izginjajoča oblika prirejene kovinske luči (beneškega vzorca) dviguje znotraj posnetka kot dodatna odlika. Pozdraviti moramo krožno vozečo kamero, ki spremlja napredek *Lole Montes* v družbi zgodnjega devetnajstega stoletja. Tovrstne vožnje v Ophülovi ekranizaciji izražajo fatalnost, izzivanje kazni. Nato se pojavijo v vrtoglavem trepetu posnetkov, ki oživljajo Lolino mladost, trenutke, ki vodijo v njen zgodnji zakon, in vrsto umazanih poslov, ki jih je morala sprejeti in pretrpeti...

Motivi in prizorišča

Zavestno določeno lokacijo scenografije, ki je predvidena za vozeče posnetke filma, moramo najprej določiti za postavitev tračnic, po katerih se bo kamera premikala. Dandanes bi verjetno uporabili možnosti "steadicama", vendar moramo predvideti njegovo namestitvev tudi v scenografiji današnjih dni.

Ophüls se je izmikal osnovnemu zakonu vozečih posnetkov. Pri tradicionalnem vozečem posnetku je vedno treba upoštevati zakon, ki določa, da se vožnja ne sme končati na tistem mestu, kjer se je začela. To pravilo je zavestno kršil. Zakaj? Verjetno tudi zaradi prepričanja, da so vožnje, ki upoštevajo menjavo začetka in konca, do neke mere varljive.

Vožnje obdaja z občutkom mehke usodnosti in stalnega preigravanja: vse se začne tam, kjer se tudi konča. Svet je poln zasmehovanih uspehov, dosežkov, ki se utapljajo v nostalgiji – tudi v občutku nekakšne muzikalnosti, ki nas tolikokrat presune in preseneti v njegovih filmih. Če se kamera premika, se zdi, kot da bi blodila po preteklosti. Njegova kamera vedno opisuje nekakšen vrtljak, *la ronde*, njegova dunajska scenografija dobiva z vožnjami dinamiko, ki

preveva čustvene scene in jih oživlja, čeprav se v naslednjem trenutku razkrije njihova nepopolnost, varljivost. Njegova prizorišča so polna pritajenih simbolov, voženj, plesa, življenja, ki nas preseneča v še tako skrbno varovani, cesarski operi, predstavi, snidenju.

Zato lahko poiščemo scenografske motive, ki se Ophülsu posebno dobro prilagajajo. Najprej so tu nešteta stopnišča, ki se odvijajo v spiralah, različnih prepletanjih in naklonih.

Vrata, vhodi, predsobe označujejo prihode in izginotja oseb. Spalnice so le redko mesta strastnih objemov, pogosteje v njih prihaja do ločitev, občutka oddaljenosti, čakanja, nesporazumov (zakonske postelje v filmu *Vrtljak* (*La ronde*, 1950) in *Madame de...* (1953)) Postaje ali vlake Ophüls velikokrat uporablja za prizore prihodov in odhodov, nema snidenja ali slovo.

Kontrasti: sterilnost odnosa zakoncev v filmu *Madame de...* je prikazana v kontrastu s strastnimi objemi ljubimcev in celo v prizoru Loline ločitve od Liszta.

Prizori plesa upodabljajo Lolino misel, da je "življenje stalno gibanje, beg, hlastanje, lovljenje..."

Pri izbiri glasbe moramo poudariti večkratno uporabo Mozartovih del, kar je vezano tudi na tradicijo glasbenega Dunaja. Gluckova arija žaluje za izgubljeno ljubeznijo, valčki Oscarja Straussa zvenijo skozi filma *Madame de...* in *Vrtljak*, Lisztov valček "Zbogom" pa se oglašča v filmu *Pismo neznanke*. Ambivalentna glasba obeh Straussov se s svojim patosom in veseljem oglašča v vseh njegovih filmih.

"Nekdanji Dunaj" obstaja kot mesto, prizorišče. Atmosfera, življenje, stičišča, večeri in noči prinašajo občutke tedanjega časa, ki ga danes ni več mogoče začutiti (razen deloma pri Kubricku, ki je prevzel vrsto motivov iz Ophülovskega sveta, česar ni nikoli zanikal).

V sceni *Vrtljaka* Ophüls riše nekdanji Dunaj s pomočjo sijajnega Walbrooka, ki rad živi v tem mestu preteklosti, saj "...ne pozna lokavosti sedanjosti in negotovosti prihodnosti!"

Gledališča, opere in zabavišča služijo predvsem kot izgovor za preobleke njegovih junakov; obdajajo se z ugankami dvoumnosti nastopanja in resničnosti.

Vojska oziroma vojaki pojem gledališča in nastopanj v različnih preoblekah še razširijo.

Dvoboji so prizori, v katerih se gledališka igra in življenje nesrečno stikata – s to razliko, da se po dvoboju v zaključni sliki igralec ne more poslavljati ob odprtem odru.

Pestra in nasičena dekoracija, polna lestencev, zrcal, stekla in lesketanja, nabuhla in istočasno dušljiva, ulovi med posnetke vozeče kamere veliko detajlov (stebrov, listja, točilnih pultov, glasbenih aparatov, gramofonov, osebnega nakita...).

Ophüls rad uokvirja posameznike v zrcala, vhode, med stebre in v okenske odprtine. Večinoma so to ujeti trenutki gibanja oseb med vozečimi posnetki, ko se osebe premikajo iz prostora v prostor, z enega prizorišča na drugo, kakor jih vodi njihova usoda.

Odmevi in ponavljanja se velikokrat pojavljajo skozi ves film: "Kdo je?" "Brandt!" "Dober večer, gospod Brandt!" Ali retorično vprašanje: "Koliko je ura?" Vprašanja se pojavljajo v muzikaličnem ritmu, z otenki ironije in rezkosti. Obnavljajo občutek za preteklost, da bi podčrtala razdalje, ki so jih junaki morali premagati; včasih poudarjajo paralele v dejanjih.

Flashbacki: vožnja s sankami se pojavlja v igrani sceni sredi filma (*Ljubimkanje*) in zopet v zaključku, ko sta že oba ljubimca mrtva.

Podobne scene v filmu *Lola Montes* sodijo k domiselni strukturi dramaturgije in niso samo dekorativni priveski, polni nostagičnih otenkov; njihova uporaba ključno odlikuje izpoved filma.

Krogi: vrtljak v filmu *Vrtljak*, cirkuška ograja v filmu *Lola Montes*, pojavljanje diapozitivov tujih dežel v filmu *Pismo neznanke*, celo začetni posnetek filma *Madame de...*, ki kroži po sobi in se spet vrača na motiv dveh uhanov. Zvezanost motiva s ponavljanjem v filmu in z motivom *flashbackov*, ki jih ves čas zaznavamo v strukturi *Lole Montes*...

Usoda: Walbrook v *Vrtljaku* predstavlja povezavo med stilom in temo, motivom, režijo in usodo. On je "vsakdo", človek iz publike, obenem pa izpolnjuje našo željo, da predstavlja posameznika, ki mu je vse znano. Usoda pa za Ophülsa ni nekaj absolutnega, lahko se spreminja, dopolnjuje, razširja, popravlja: vrtljak se kvari in grozi s posledicami, ki ne bodo izpolnile napovedanega prepleta usod. Se krog motivov filma morda ne bo zaključil?

Čas, ure, zvočno merjenje časa: Ophülsove osebe so vedno žrtve časa, njegovega minevanja, potekanja, minljivosti. Osebe vedno sprašujejo po točnem času in vedno je ura več, kot mislijo. V resnici so ujetniki časa, ki beži z njihovimi željami vred. Propada, teče, odhaja, beži. Motivi v *Madame de...* so tako sijajno zvezani z razraščanjem ljubezni zadnjega plesnega para na postopoma vse bolj praznem plesišču, da moramo na tem mestu poudariti dvojno vrednost valčka, ki ga Ophüls celo podaljšuje. Konec vodilnega plesnega motiva najavi že sluteno grenkobo pregrešnega para, ki se pogovarja o generalovi vrnitvi z vojaških vaj, v resnici pa misli na ovire nastajajoče ljubezni, ki je nosilka plesne predstave v enem najsijajnejših prizorov plesa, kar jih poznamo v svetovnih filmih.

Ophülsovi posnetki

Vsak posnetek predstavlja popoln paralelizem vozeče kamere, zasledovanja igralcev in premikanja nastopajočih. Njegove osebe so v stalnem gibanju in se redkokdaj ustavljajo – odtod velik pomen prizorišč na stopniščih, vhodih, postajah, plesiščih. V istem trenutku so to tudi spretno nastavljene pasti, ki se jim morajo junaki ves čas izogibati. Od *tod* morajo *tja*: vedno so v gibanju, obenem pa tudi ves čas zaprti, ujeti, nesvobodni – podobni so glasbenemu motivu, ki se mora, če se enkrat začne, tudi dokončati. Ophülsovi vozeči posnetki simbolično predstavljajo Čas in Usodnost. Hrepenenje samo ni zelo pomembno. Ni nič! Ljubezen, nasprotno, je vse.

Sreča je samo v čistosti in resnici (kakor trdi Fernand Gravey v filmu) *in ne v grozljivem obstoju zvijač, laži in stalnih nevarnosti, ki jih pozna meščanska razuzdanost!* Za smešnim, spoštovanim in obenem zasmehovanim posameznikom se prepoznavajo nemirna srca, ki trpijo in drhtijo v neprestanem strahu. *“Smrt ureja vsa naša bivanja, ki se vedno končujejo s porazom. Znak naše nemoči je čas, ki vedno zmaguje!”*

Vsebina njegovih filmov se vedno znova dotika ženske psihologije. Točneje: *zaljubljene ženske!* Bodimo še preciznejši: *nezrečno zaljubljene ženske!* Morda Ophüls edini med velikimi cineasti in stilisti predstavlja žensko, ki prerašča socialni prerez izbranega časa. Hrepenenja posameznih junakinj spoznavamo in doživljamo kot v velikih romanih; v njihovih zmotah je uspel predstaviti večno nasprotje med ideali in življenjem, kakor se nam pravzaprav vedno znova odkriva, ne glede na čas.

V zvezi s to ugotovitvijo moram posebej poudariti zavestno in dragoceno razliko v menjavanjih, ki jih mojstrsko predstavlja, ko ustvarja nasprotja med *subjektivno* pripovedjo in – nasprotno – *objektivno* predstavo.

Ali kakor trdi Stefan v filmu *Pismo neznanke*: “Za naju so se ustavile ure celega sveta!” To je trenutek najbolj grenke ironije, ki spremlja Liso in Brandta ob dokončnem slovesu. Edina rešitev iz pasti časa je nakazana v “flashbackih”, ki podoživljajo scene preteklosti in jih presegajo: odtod tolikšna vrsta podobnih dramaturških rešitev. Zaključek *Pisma neznanke* (Letter From an Unknown Woman, 1948) je poseben grenak in sijajen, tragičen in obenem afirmativen. Stefan se na svoji zadnji poti na dvoboj – tako ta odhod pojmuje – ozre na Liso, ki ga gleda podobno kot prvič, ko sta se spoznala, le da zdaj zre za njim blede in nemočna. Občutimo strašno bolečino ob slutnji izgube, bližnji smrti Lise, ki se pravzaprav žrtvuje za nedosegljiv ideal, s tem pa se tudi odpoveduje življenju, ki bi ga lahko živela s Stefanom. Istočasno je to tudi trenutek odrešujočega zmagozslavlja, ki ga občutita oba glavna igralca, čeprav je eden tako rekoč že mrtev, drugi pa na poti v smrt. Stefanova odločitev, da gre na dvoboj, pomeni njegovo kesanje in njegov samomor, obenem pa tudi Lisino žrtev, saj brez tega ne more doseči svojega hrepenenja po popolnosti življenja. S to odločitvijo se uvršča med najdragocenejša “romantična” bitja, ki v skrajnem trenutku ulovijo popolnost lastne usode, kar Ophülsu služi za odrešujoč zaključek filma.

Še nekaj biografije. Lola Montes je bila rojena kot Eliza Gilbert 1818 v Limericku na Irskem, čeprav je sama navajala za mesto svojega rojstva Seville v letu 1823, njeno ime pa naj bi bilo Maria Dolores Porrez y Montez. Njen oče je bil praporščak v angleški vojski. Z Lolino materjo se je poročil, ko mu je bilo komaj osemnajst let, njej pa trinajst ali štirinajst in je že pričakovala Lolo. Oče je odšel v Kalkuto, kjer je kmalu nato umrl za kolero, gospa Gilbert pa se je znova poročila. Lolino očim je postal kapitan Patrick Craigie, ki je



Lolo poslal na Škotsko, kjer so jo nato vzgajali sorodniki. Ko je imela osemnajst let, jo je mama skušala poročiti s šestdesetletnim sodnikom Lumleyem, vendar ga je Lola zavrnila. V Dublinu se je leta 1837 poročila z materinim “spremljevalcem” Thomasom Jamesom.

Poročnik James se je kasneje (zaradi druge ženske) razvezal od Lole in jo – drugače kot v filmu – zapustil. Na potovanju v Anglijo se je Lola seznanila in zapletla v razmerje s kapetanom Lenoxom, ki jo je kasneje tožil zaradi preloma obveznosti in pogodb, čeprav je v tistem času že začejala nastopati kot “plesalka”. Kot osebnost je bila mnogo bolj zanimiva kot figura iz baletnih nastopov.

Ophülsov film ni “pripovedovana zgodba” ampak prej poema, vrsta prizorov Lolinega psihičnega stanja, portret ženske, ki se razblinja v vrsto drobcev, ali kot so zapisali najsijajnejši kritiki, “baročna freska, podobna sestavljenim oltarjem, poliptihom, ki so jih posvečali svetnikom, osebam, katerih življenja so se spreminjala v legende. Mar ni sam princip drobcev, katerih sestava nas preseneča z lepoto bleščečega kristala, njegova prepričljiva dragocenost, neskončnost našega utisa, ki omamlja? Mar ni to pravzaprav merilo lepote, ki nas prevzame v tem filmu?”

Lola nam v svetlobi obstreta cirkusa nameni mnogo izrazov, ki se v žarkih lomijo ob njenem obrazu kakor okoli dragocene zvezde. Vsaka vrnitev v preteklost predstavlja enega njenih žarkov. *Lola Montes* je pravzaprav vrtočglava animacija vseh elementov filmske estetike in njenih dosežkov v petdesetih letih. Film, ki tu in tam dosega četrto dimenzijo, ostaja ena velikih, večnih umetnin filmske umetnosti. Obenem je tudi domišljena meditacija o varljivosti “našega” – najboljšega vseh svetov!

“Prepuščam se osupljivi vrtočglavosti umetnine!” je zapisal navdušeni Audiberti. “Vsi lažni motivi umetnosti so zbrani v tem delu, ki nam zagotavlja, da je samo Resnica njena neizpodbitna kraljica!” •

Prihodnjič:

Satyajit Ray: Glasbeni salon (Jalsagar, 1958)