

Akit elfelejtettek: MAX OPHÜLS

„Van-e jobban félreismert, jobban alábecsült filmrendező Max Ophülsnél?” — teszi fel a szónoki kérdést Claude Beylie Ophülsről írt monográfiájában. És sajnos, kérdése nem indokolatlan!

Amikor az ötvenes évek végén a Cahiers du Cinema fiatal filmkritikusai előbb tollal, majd rendezőként filmkamerával támadtak a „papa mozija” ellen, csak a mindenáron sikert hajszoló, üzleti szellemű, a valóságra nem figyelő mozi volt a célpontjuk. Mégis, a feltartóztathatatlan folyamat, amelyet a filmtörténet azóta „új hullám” néven tart számon, első lendületével szinte elsöpörte az egész háború utáni francia filmet. A megváltozott filmizlés közegében gyakran kerültek egy kalap alá a „papa mozija” és a negyvenes-ötvenes évek értékei: Clair és Renoir néhány késői filmje, Bresson, Becker vagy Tati remekei. Pedig maguk az újhullámos rendezők-teoretikusok — Godard, Truffaut, Rivette — is gyakran előfutáraikként hivatkoztak rájuk. Köztük Ophülsre is, aki a háború utáni francia filmben vált igazán ismertté.

Max Ophüls (Oppenheimer, szül. 1902) igazi vándormadár volt. Filmrendezői pályáját — néhány évi színházi rendezés után — Németországban kezdte (*Nevető örökösök*, 1932), majd a náciizmus elől Franciaországba emigrált, ahol 1940-ig dolgozott. Közben Olaszországban (*Mindenki hölgye*, 1934) és Hollandiában (*Komédia a pénz körül*, 1936) is forgatott. 1940-től 1949-ig Hollywoodban élt, ahol hat évi munkanélküliség után három év alatt öt filmet rendezett. Pályája utolsó éveit ismét Franciaországban töltötte, és 1957-ben Hamburgban halt meg.

A sok vándorlás közben, újra meg újrakezdve, neve sokáig maradt ismeretlen csengésű. Sokan még ma is csak 1950-től, a *Körbe-körbe* rendezésétől számítják pályáját. Kétségtelen, az utolsó néhány év pályájá-



nak csúcsa, ekkor rendezi négy legértetebb filmjét, az előbbin kívül a *Gyönyört* (1952), a *Madame de...-t* (1953) és a *Lola Montezt* (1955).

Ophüls azonban sokkal korábban lett Ophülsé, lényegében az 1932-ben készült *Szerelmeskedéssel*. Sokak szerint egész életműve egyik legjobb alkotása ez a szomorú film, amely rendezőjének életében először hozott jelentős kritikai és közönségsikert, hogy azután hosszú évekig ne legyen ebben újra része. A császárkori Bécsben egy egyszerű származású leány és egy csinos gárdatiszt tragikus végű szerelmét meséli el a film, a szentimentális történetből halk lírával bontva ki az érzelmek igazi drámáját. Ebben a filmben már megtalálható Ophüls rendezőegyéniségének összes alapvető erénye, jellemző értékei, amelyeket a sok kényszerű törés, újrakezdés ellenére végig megőrzött, legalábbis legjobb filmjeiben.

Ophüls filmjeinek forrása mindig az irodalom. Voltak kedvenc írói. Elsősorban Schnitzler. Mind első filmje, a *Szerelmeskedés*, mind utolsó nagy korszakának nyitánya, a *Körbe-körbe* Schnitzler műből készült. Mellette Maupassant (*Gyönyör*), Goethe (*Werther*, 1938) és Stefan Zweig (*Levél egy ismeretlen asszonytól*, 1948) játszottak még fontos szere-

pet. De egy Louise de Vilmorin (*Madame de*) vagy Cecil Saint-Laurent (*Lola Montez*) is alkalmas lehetett, hogy saját ízlése szerint gyúrja át őket. Ő úgy készítette filmet, ahogy egy karmester zenekart vezényel: kész partitúrából, amelynek elkészítésében is voltak kedvenc munkatársai, forgatókönyvírói: a harmincas években Hans Wilhelm, az ötvenesekben Jacques Natanson.

Könnyű lenne ebből arra a következtetésre jutni, hogy nem voltak saját gondolatai, saját mondanivalója. Nem így volt. Ophüls tipikusan egy témájú rendező, aki ehhez a témához keresett történeteket. Filmjei a szerelemről szólnak, asszonyok szerelméről, mégpedig boldogtalan asszonyok szerelméről. A történetek sokszor banálisán romantikusak, sőt szentimentálisak. Nem is tudta mindig elkerülni, hogy a történetek olcsósága ne szivároгjon át a filmbe. Csak legjobb filmjeiben segítette át ezen ízlése és stílusérzéke.

Ophüls stílusára sok jelzöt aggattak már. A leggyakrabban a barokk tér vissza, ami itt inkább a századforduló stílusát, a szecessziót jelenti, elegáns zsúfoltságával, légkörének keresettségével. De ha Ophülszel kapcsolatban a barokkot emlegetjük, akkor arra kell gondolnunk, hogy a barokk az érzelmek és a tiszta ráció, az élet és a klasszikus fegyelem kö-

zötti ellentmondást is jelenti, erős belső feszültséget és lefojtottságot. Stílusának kulcsát ebben kell keresnünk, ámbár Ophülsnél ez nemcsak stílus, hanem gondolkodásmód, azaz tartalom is.

Ophüls olyan filmrendező, aki a tökéletes megoldásokat kereste. Talán ez az egyik legfontosabb jellemzője. Tökéletesen felépíteni a történetet és tökéletesen filmre is vinni. Ez pedig a képek, a képsorok tökéletes kidolgozását jelenti. Számára a kép volt az egyetlen lehetséges kiindulópont: „A filmben a szöveg, a technikai, a logikai kidolgozás csak a kép után jöhet. mivel ez utóbbi a film művészi igazságának hordozója és önmagában számtalan csodát nyújt.”

Rendkívüli gondot fordított a részletek kidolgozására: „Részletek, részletek, részletek! A legjelentéktelenebb, a legészrevétlenebb részlet gyakran a legékeszölőbb, a legjellemzőbb, néha mindent eldöntő.” Számára a részletek egyformán jelentették a színészt, a tárgyakat, a díszleteket és a világot, a kamera mozgását. Tudta, hogy a film kollektív művészet és ezért kitűnő segítőtársakat választott. Kedvenc operatőrjei előbb Eugene Schufftan, majd Christian Matras, kedvenc jelmeztervezője Georges Annenkov, díszlettervezője Jean d'Eaubonne volt.

Filmképeinek kidolgozottsága elbűvölő, különösen legutolsó filmjeiben. Ennek egyik csúcsa a *Lola Montez*, a híres és hírhedt táncosnő életének egyáltalán nem szokványos feldolgozása. A keret egy cirkuszi előadás, amelyben egy kegyetlen porondmester (Peter Ustinov) irányításával maga Lola Montez (Leslie Caron) játsza el életének fontosabb epizódjait. Az előadás zárt kerete a széttördelt idődarabokat térbeli egységbe szorítja, ami a film belső feszültségének egyik forrása. Ophüls első színészfilmjében a színek dramaturgiai és hangulati hatásának precíz kidolgozásával és az új szélesvásznú technika lehetőségeinek kihasználásával valódi „vizuális szimfóniát” teremtett.

Tartalom és stílus egysége nála nem bomlik meg. A *Madame de* jellemzésére nehéz más jelzöt találni: finom film. Nem azért, mert hősei

Peter Ustinov és Martine Carol a *Lola Montez*-ben





Martine Carol és Anton Walbrook — Ophüls: Lola Montez című filmjében

ügynevezett finom emberek, a századvég elegáns arisztokratái. A film ízei, hangulata finom. Rendkívüli könnyedséggel ragadja meg a századvég dekadens atmoszféráját. Árnyalt líraisággal sejteti meg a szalondráma álarca mögött zajló valódi emberi drámát, az elegánsan merev formák szorításából kitörő élet tragikumát. Ophüls finom iróniával tartja távol magát és a nézőt a történettől, amely nagyon is szabályos fordulatokkal követi a romantikus receptkönyvek előírásait, hogy teljesen az emberi érzelmekre koncentráljon. Finom jelzésekkel érzékelteti, amikor a hősök már régen nem saját etikettjük szerint viselkednek, hanem elszabadult jellemük, érzelmeik sodorják őket, pedig ők még mindig azt hiszik, hogy az elegáns társaság szabályai szerint játszanak. A végzet játszik velük — mert az emberek szívesen hisznek valami elkerülhetetlen Végzetben. És Ophüls játszik a végzettel. Különös kettős játék ez, de Ophüls számára éppoly neveltséges fülbevalók végzetes szerepében hinni, mint kártyajóslatokban. Ezt sugallja a *Madame de ...*-ben a fülbevalók egyre komikusabb kézről kézre vándorlása a férj (Charles Boyer), a szerető (Vittorio de Sica) és az ék-

szerező (Jean Debucourt) közreműködésével.

Ophüls sajátos stílusbravúrokra is képes. A három Maupassant írást feldolgozó *Gyönyör* három epizódja három különböző stílusban jelenik meg. Az első epizód (A maszk) Marcel Carné stílusát, különösen a *Szezelmek városát* idézi. A második (A Tellier ház) Jean Renoir impreszionizmusából fogant, míg a befejező epizódban (A modell) jól kivehetők Julien Duvivier stílusának jellegzetességei. Mindez anélkül, hogy egy pillanatra is felmerülne az utánzás érzése. Egy kitűnő stíluskészsgű rendező játékosságának gyümölcse.

Ophüls filmjeiben állandóan kutatja a filmkifejezés új lehetőségeit, bár nem tartozott a nagy újtók közé. Könnyed stílusának, elegáns kifejezőmódjának egyik fontos eszköze rendkívül mozgékony kamerája. Igyekezett kihasználni minden technikai lehetőséget, hogy beférkőzhessen hősei belső világába, visszatűrözze helyzetüket, érzelmeiket. Kameramozgásai viszonyokat tárnak fel, megszokott dolgokat különös aspektusba helyeznek, vagy éppen hangsúlyozzák a környezet megszokott arcát. Állandóan követi hőseit, sokszor egészen bonyolult módon, mint



Max Ophüls és Martine Carol a *Lola Montez* forgatása közben

például a *Lola Montez* cirkuszi jeleneteiben. Nagyon jellemző Ophüls gondolkodásmódjára, ahogy a *Gyönyör* Tellier ház epizódjában a bordélyházzal bánik. Kamerájával állandóan körbe-körbejárja, bekukucskál az ajtón, az ablakokon, meglesi lakóit és vendégeit, de soha nem lép a ház intim belsejébe, megőrizve a néző számára a ház pikáns sejtelmességét. Ophüls számára nem a nyers valóság, hanem bennünk keltett hangulata a lényeges.

Ophüls a kép, a filmtechnika virtuóza volt. Sokan ezért becsülik kevessebbre, mert értékét csak vizuális szépségében látják, ami mögött nincs tartalom, nincs mondanivaló. Ő maga a technikához való viszonyát így látta: „Az embernek uralkodnia kell a technikán, hogy a kifejezés szolgálatába állíthassa, hogy a technika átetszővé váljon, hogy a valóság reprodukcióján túl a gondolatok, a játékoság, a varázslat és az álmok eszébe legyen.” — És valóban a kifejezés eleganciája és könnyedsége, a barokk stílus mögött filmjeiben mindig ott az emberi tartalom.

Ugyanakkor az is igaz, hogy Ophüls

filmjeiben a társadalmi tartalom sohasem jelenik meg közvetlenül. Mégis — anélkül, hogy ezt túlhangsúlyoznám — ha indirekten is, a szomorú, beteljesületlen szerelmek mögött mindig ott a társadalom. A *Szerelmeskedés* szerelmespárjának tragédiáját a társadalmi különbség okozza, a *Madame de* hősei a társadalmi konvenciók szorításában vergődnek, a *Lola Montez* hősnőjének sorsa összefügg a múlt század második fele Európájának sorsával. Egyáltalán, Ophüls filmjeinek szomorúsága egy társadalom, egy világ rossz hangulatának lenyomata és ezt alábbecsülni sem kell.

Max Ophüls ma már filmtörténelem. Az elmúlt húsz évben jócskán megváltozott filmizés számára klaszszikus tőkélyű stílusa már kissé túlzott, fel nem támasztható. Mái ható tanulsága mégis — ez különösen időszerűnek tűnik sok vizuálisan kidolgozatlan, csikorgó stílusú film látán —, hogy a műgond az alkotás lényeges eleme; élvezetes köntösben az értelmes gondolatok is könnyebben találnak utat a nézőhöz.

PINTÉR G. ISTVÁN