

Any 2005. Programa especial. Suplement del núm. 16

13 setembre – 20 octubre 2005



Max Ophüls

Max Ophüls

► Tema amb variacions

El que ens sorprèn en molts dels films d'Ophüls no és tant el seu tema (i entenem aquí la paraula en la seva acceptió musical) com la sèrie de variacions a què el cineasta el sotmet. Els referents d'Ophüls, al marge que molts films responen a simples encàrrecs, són, si no banals, si prou coneguts per no provocar sorpreses: l'amor com a joc, l'amor com a tragèdia, la felicitat fugaç... Ophüls treballa sense pudor partint d'històries culturalment molt definides i fortament codificades narrativament, de manera que les pot sotmetre a les torsions més violentes i els desenvolupaments més inesperats. El coneixement de l'anècdota—des del començament sabem com acabarà el film; tot és presumible— permet que la sorpresa s'instal·li en un altre lloc: en el treball filmic mateix, en les relacions entre el personatge i el decorat, en els plecs provocats per la tensió de la narració. Allò important, doncs, no és *narrar* (en el sentit d'enumerar) una història i ordenar d'una manera clara uns elements narratius de manera que l'espectador reconstrueixi i reconegui la peripecia, sinó *contar-la*. La perspectiva es desplaça de l'anècdota mateixa al subjecte que la narra, i allò important no és l'originalitat d'aquella, sinó la saviesa d'aquest.

Quina és la història de *LIEBELEI*? Una noia vienesa (que, entre altres coses, és força beneïta), el pare de la qual toca el violí a l'Òpera, s'enamora d'un tinent ben plantat. Ell, al seu torn, té un embolic amb una senyora casada. Llavors, per ser feliç amb la noia, trenca amb la seva amant. Però el marit se n'assabenta i el desafia a un duel. En el duel, el tinent morirà. La noia, embogida, se suïcida. Com podem veure, l'anècdota (encara que tingui un pare il·lustre: Arthur Schnitzler) és especialment banal, i cada avenc de la narració és perfectament previsible. Quan Christine, des del galliner de l'Òpera, deixa caure els prismàtics a la platea sobre el tinent Lobheimer, ja sabem que s'enamoraran; la història, per ella mateixa, està mancada de qualsevol interès. Però la subjecció al tema ja sabut, el contar allò ja contat una i mil vegades, constitueix precisament l'element que proporciona llibertat al cineasta per organitzar i donar sentit al material; l'emoció del film no prové de la informació pura i simple, sinó del disseny d'uns personatges, de la precisió d'una posada en escena que no té en compte la simple acció, sinó les tensions i les relacions entre uns elements ja fixats per endavant.

LIEBELEI, per exemple, està realitzada immediatament després de *DIE LACHENDE ERBEN* (literalment, *ELS HEREUS ALEGRES*), una comèdia bavaresa (podem suposar que d'encàrrec) per a les més grans honra i glòria de Heinz Ruhmann, i un film especialment indigest on l'únic que importa és l'acumulació pura i simple de peripecies (embogidament idiotes, tot s'ha de dir). I atès que a la pantalla no hi ha éssers de carn i ossos, i que decididament Ruhmann és un selenita, el cineasta es troba limitat a intentar ordenar una mica el caos i oblidar-se de tota variació. En canvi, quan a *LIEBELEI* disposa d'un material menys rígid, perquè és més «sabut», pot dur a terme un

treball de profunditat poc habitual partint d'un simultani i paradoxal respecte a l'original, i alhora un total despreniment.

LIEBELEI—com *LA SIGNORA DI TUTTI*, *CARTA DE UNA DESCONOCIDA*, *YOSHIWARA* i moltes de les millors obres d'Ophüls—és un melodrama. I la característica més destacable (pel que fa a l'estructura del relat) del melodrama és la pronunciada presència de redundàncies: la mateixa informació és proporcionada una vegada i una altra a l'espectador, que, d'altra banda, sol saber més sobre la història que els personatges mateixos. En el melodrama no es planyen mitjans: a *LA SIGNORA DI TUTTI*, per exemple, en una de les seqüències-xoc (Alma descobrir que el seu marit l'enganya amb Gaby, la protagonista), tots els elements del film desemboquen en un objectiu idèntic: la imatge, les accions paral·leles, la música de fons (que funciona tan diegèticament: se sent per la ràdio, com subratllant l'acció). Una redundància que remet al *fatum*, a allò inevitable, al destí.

Però en Ophüls la redundància no exclou la simplicitat ni l'economia dels mitjans. Hi ha una tensió contínua entre ambdós elements. *LIEBELEI*: el tinent Lobheimer es bat en duel amb el baró. Sabem que aquest és un gran tirador. Els amics del tinent, Theo i Mizzie, s'esperen prop del lloc on s'esdevé el duel, mentre que Christine ho ignora tot. Coneixem les condicions: de primer dispararà el baró, que és l'ofès, i després, el tinent. Ophüls enquadra Theo i Mizzie, i sentim el primer tret. El pla continua, enmig d'un silenci exasperant. Els dos amics, angoixats, esperen un segon tret que l'espectador ja sap que no arribarà. Mizzie crida, Theo arrenca a córrer i la càmera fa una panoràmica seguint-lo i, immediatament, una fosa —a *MADAME DE...*, al duel, Ophüls repetirà la mateixa idea però multiplicant els plans: la tensió desapareix i ens trobem en el regne de la retòrica—. *WERTHER*: el protagonista se suïcidarà —ho sabem des del començament del film: no hi ha sorpresa; és un tema clàssic i que l'espectador coneix, presumiblement, abans d'entrar a la sala—. Arriba en un lloc concret, al camp, dalt del seu cavall. En baixa. Deixa el cavall i surt de camp. L'enquadrament roman fix sobre el cavall. Passen uns instants i sentim el tret: el cavall s'encabrira. Una fosa.

Ophüls ha estat qualificat i definit com un cineasta barroc. I entenent aquí el terme en la seva acceptió més vulgar: cineasta acumulatiu, desmesurat, embogit. La imatge pública d'Ophüls és la de *LE PLAISIR*, els llargs tràvells del ball de l'emascarat, la imatge de *LOLA MONTES*, el circ irreal i fantàstic. Una vegada més, hi ha un malentès, se censura una part de l'obra del cineasta i el fàcil recurs de l'etiqueta impedeix una lectura més complexa. S'obliden plans com ara els assenyalats, s'oblida l'extrema funcionalitat d'*ALMAS DESNUDAS*, l'implacable rigor de *WERTHER*, la simplicitat de *LIEBELEI* i la serenitat de les últimes imatges de *LE PLAISIR*. Perquè, d'alguna manera, el secret d'Ophüls rau en aquesta assumida dialèctica entre redundància i economia de mitjans, en la resolució d'una contradicció certament no implausible.



Letter from an Unknown Woman de Max Ophüls

A l'episodi central de *LE PLAISIR* (*LA MAISON TELLIER*), el moment culminant, l'escena de l'església, constitueix un bonic exemple de redundància: les putes multipliquen l'espectacle, que es desdobra: la primera comunió (l'altar) i les putes mateixes (espectadores). L'emoció del moment venç Rosa i les seves companyes, que comencen a plorar. Els diferents elements coadjuven a l'emoció: la llum que es filtra, la veu del narrador, que ens narra el que veiem, el doble espectacle i la música. En aquest moment privilegiat, l'espectador, situat en el punt de vista del narrador, comparteix l'emoció (religiosa?) del moment, s'identifica amb els personatges (amb quins?: amb les putes que ploren, emocionades, o amb els camperols que ploren amb les putes que ploren, emocionades?). Però, d'altra banda, en cap moment no deixa de romandre extern al fet, ni deixa de veure conscientment com n'és, de paradoxal, el moment. Hi ha una multiplicació de punts de vista; el de les putes (espectadores d'un espectacle: la primera comunió), el dels camperols (espectadors d'un doble espectacle: la primera comunió i les putes) i el del narrador, que comparteix totes aquestes emocions i roman fora de l'acció. La notable complexitat d'aquesta escena no prové únicament d'aquesta multiplicació, sinó de la simultaneïtat dels punts de vista i de la nitidesa amb què es perceben. Som dins i fora de l'espectacle (un espectacle, al seu torn, doble), veiem nitidament com n'és, de grotesca, la situació i n'assumim els aspectes emocionants. Hi ha una comunió entre l'espectador i el film, i hi ha una distància.

Podríem definir Ophüls, més enllà de la simple etiqueta (barroc, clàssic) com un cineasta eminentment musical: la seva obra és, primer de tot, una llarga sèrie de variacions sobre un tema. I allò important no és tan sols la bellesa o l'emoció d'aquest tema, sinó la sèrie de manipulacions, els canvis de tonalitat, la violència que s'exerceix sobre aquest tema, la complexitat del treball d'escriptura sobre uns materials donats prèviament. La limitació que, a primera vista, pot suposar l'adopció d'un tema donat es converteix en llibertat total per jugar-hi, per agafar-lo des



Lola Montes de Max Ophüls

de tots els angles, per combinar la serenitat amb la bogeria, la frivolitat amb el dramatisme, la densitat amb la lleugeresa. S'ha convertit en tòpic el fals origen vienès d'Ophüls (que va néixer al Saarland, va adoptar la nacionalitat francesa, mai no va rodar cap film a Àustria i només va ambientar a Viena poques pel·lícules). I, d'alguna manera, això és just. Perquè els films d'Ophüls remetien, en certa manera, al turmentat equilibri de l'últim Mozart, capaç de fer coexistir l'alegria de *La flauta màgica* amb el dramatisme del *Rèquiem* inacabat.

Francesc Llinàs (Contracampo, núm. 4, juliol-agost del 1979) ▶

▶ Entrevista amb Max Ophüls

Max Ophüls era l'home, de cinema, de qui se sentia parlar al més malament possible per part dels qui no el coneixien i al més bé possible per part dels qui el coneixien. Aquesta «entrevista», que l'evoca tan bé i que revela algunes facetes de la seva personalitat, els l'hauria de fer conèixer parcialment i, per tant, estimar-lo.

Max Ophüls era tan subtil que semblava feixuc, tan profund que semblava superficial i tan pur que semblava llicencios. Com que no encaixava en cap escola, el consideraven antiquat, carrincló i anacrònic, sense comprendre que només tractava de temes eterns i, resumint-ho, essencials: el desig sense l'amor, el plaer sense l'amor, l'amor sense reciprocitat. El luxe i la despreocupació només constituïen el marc favorable per a aquesta pintura cruel, i es va esdevenir l'absurditat que els crítics es fixaven en el marc pensant-se que era la tela.

Max Ophüls es feia sempre còmplice de les seves heroïnes; refinava infinitament els personatges femenins i estilitzava els personatges masculins: la dona es dóna; l'home es deixa.

«Per mi, la vida és el moviment», diu Lola Montes en algun lloc de la carretera, i Max Ophüls, com els seus personatges, com la seva càmera, no es quedava mai quiet, ni tan sols davant un magnetòfon, i d'aquí provenen les imperfeccions d'aquest enregistrament.

Ophüls va ser actor, i hi havia alguna cosa de James Dean, en ell: assegut amb les cames encreuades, fumant petits cigars, movent les mans molt sovint, fent contorsions, agenollat, totes les fotos d'ell en donen testimoni: són instantànies.

Del que, a causa de les circumstàncies, s'hauran de privar, és del riure extraordinari d'Ophüls, alhora infantil i nerviós, un riure interminable, sempre recomençat.

L'home blau

Ara els explicaré el meu primer record cinematogràfic. Jo era molt petit, i el fet va passar a Worms, durant la fira, sota una vela. A la pantalla s'hi veia un home rere un escriptori; tenia mal de cap i semblava completament embogit; escrivia alguna cosa, fumava nerviosament, estava molt enfadat i de sobte, va agafar el tinter i se'n va



Liebelei de Max Ophüls

beure la tinta: llavors es va tornar tot blau. Aquell film em va impressionar moltíssim perquè era, sobretot per a un infant, completament màgic i inversemblant: com et pots tornar tot blau bevent tinta? Quan vaig tornar a casa, haig de confessar que jo també ho vaig provar: vaig beure tinta, però només se'm va tornar blava la llengua, no em va passar res més. Aquest és el meu primer record cinematogràfic.

Molt més tard, quan era al teatre on m'havia conduït el desig de ser actor i on em vaig convertir en director, per atzar i sense gaire èxit, veia de tant en tant pel·lícules mudes: les de Fritz Lang m'agradaven molt. A mi, sempre m'atreïen els films que no tenien res a veure amb el natu-



Poster del film *Werther* de Max Ophüls

ralisme. Tot i que era un admirador, un «fan» de Murnau perquè, allò que jo amb prou feines gosava somniar, ell ho feia, no tenia pas ganes de fer cinema; d'altra banda, tampoc no pensava que en fos capaç, perquè era massa un home de teatre... A propòsit de Murnau, els en contaré una història. Han vist FAUST? És fantàstica, oi? Doncs bé, Murnau feia proves d'actors a Berlín perquè no aconseguia trobar la seva Gretchen. Llavors arriba una noia que ve a doblar les actrius, però només les cames, perquè ella tenia unes cames molt boniques. Un dia, em sembla que doblava les cames de Lil Dagover, li havien donat unes sabates massa estretes, però els doblatges de cames es pagaven a 5 marcs, i això volia dir 2 marcs més que els doblatges senzills. Per tant, com que ella necessitava diners, patia en silenci i acceptava amb paciència que les sabates li comprimitsin els peus. Passa un home, es gira, veu aquella cara de paciència i decideix fer-li una prova. Eren Murnau i Camilla Horn. Després ella va actuar en films comercials i va desaparèixer. Però la història és bonica...

I més endavant vaig veure el primer film sonor a Breslau. Em sembla que ja els he contat l'escena: Hans Albers encenen un cigarret, la crepitació del llumí i els aplaudiments del públic. Llavors vaig pensar que era probablement el moment en què ens necessitariem a nosaltres, en què els homes que no estaven acostumats a fer parlar els actors, que no sabien què era la paraula, es trobarien ultrapassats per la situació. Sí, creia que hi podria aportar alguna cosa i, això no obstant, encara tenia dubtes: no pensava que seria la meua feina i no gosava creure que podria treballar a Berlín. La ciutat era massa gran. Jo hi havia estat una vegada, com a actor, però me n'havia tornat a anar de seguida, perquè la gran ciutat em feia por. Va ser per una casualitat increïble, que vaig tornar a Berlín: una companyia de teatre que interpretava sobretot obres polítiques va passar per Breslau. Van assistir als assajos d'una obra que jo muntava i em van convidar a fer una posada en escena al seu teatre de Berlín. Per tant, jo vaig crear una obra amb ells, a Berlín. Entre els actors de la companyia, hi havia una jove actriu que feia papers petits, i jo n'estava enamorat; per tant, buscava la manera de quedar-me prop d'ella després de la posada en escena d'aquella obra quan, per casualitat, vaig conèixer un home que em va dir: «He contractat un jove director que parla molt malament l'alemany i busco un altre director jove perquè s'encarregui dels diàlegs.» Jo vaig acceptar aquella proposta, encara que mentrestant hauria tingut la possibilitat de fer tres o quatre posades en escena de teatre a Berlín, i així vaig esdevenir ajudant del director Anatole Litvak.

En aquella època, el cinema es construïa. S'hi necessitaven joves, en buscaven pertot arreu i els donaven unes oportunitats excepcionals. Al cap de vuit o quinze dies, els productors van veure unes proves de rodatge del film on jo feia d'ajudant i em van cridar perquè anés en un despatx: «Vol fer films, vostè?». Jo vaig contestar que no estava segur de sortir-me'n, ja que només m'havia ocupat dels diàlegs. «Nosaltres pensem que sí.» Em van dir que busqués a la biblioteca de l'estudi un argument que m'agradés. Remenant entre els llibres, vaig trobar una obra de Kästner, un poeta que jo admiro molt. Un noi que hi havia al meu costat em va dir: «Quina llàstima que vostè agafi aquest llibre! És el que hauria escollit jo.» El noi en qüestió, un principiant igual que jo, era Billy Wilder.

Oli de fetge de bacallà

—Això potser era a l'època en què Wilder treballava amb Siodmak?

—Sí... I fins i tot després. Recordo que el senyor que m'havia ofert de rodar m'havia dit: «Tenim molta sort: hi ha un jove periodista, Robert Siodmak, que just ara ha acabat un film en què creiem molt: MENSCHEN AM SONNTAG.» Quan vaig haver acceptat, em vaig haver d'educar i corregir les idees equivocades que podia tenir sobre la direcció d'un film. Em van portar a l'estudi, i dalt d'una escala, hi vaig veure una dona increïblement bonica, fins i tot massa bonica, que deia: «Bé, d'acord. Dijous a les nou, però sigues puntual.» Deia això adreçant-se al buit, i jo no comprenia per què no hi havia cap altre actor davant o al costat d'ella. Deurien ser les onze del matí, em sembla. Després em van ensenyar els laboratoris, les sales de muntatge, la fusteria, tot, tot. A la tarda, vaig tornar a l'estudi, i dalt de l'escala encara hi havia aquella dona, fins i tot massa bonica, dient: «Bé, d'acord. Dijous a



The Reckless Moment de Max Ophuls.

les nou, però sigues puntual!»

—Quin va ser l'argument de Kästner que va escollir?

—Ell va escriure una obra mestra de la novel·la per a infants, *Emili i els detectius*, i l'argument que jo havia triat era un conte de fades; sense que jo me n'adonés gaire, sempre em sentia atret per aquesta mena de coses. El títol es podria traduir, més o menys, com ara: «Preferim l'oli de fetge de bacallà.» Tracta d'uns nens que, a la nit, s'empassen el seu oli de fetge de bacallà i resen abans d'adormir-se. Una nit, el més petit, quan l'habitació ja està a les fosques, fa una pregària una mica agosarada: pregunta per què sempre són els nens els qui han d'oïr els pares i si no seria possible, una vegada l'any, invertir els papers. La pregària puja al cel: Déu no hi és, en aquell moment, però sant Pere, sí, a punt d'adormir-se. I es pregunta per què no hauria de poder, ell també, satisfer una pregària; se'n va en una sala de màquines plena d'instruments complicats i interverteix les peces «autoritat dels pares» i «obediència dels nens». El menú es desperta amb un cigar a la boca i vestit com un home. Es lleva com si tot fos normal, va a l'habitació dels seus pares, els desperta i els fa anar a l'escola. Els pares ja no saben res, són incapaços del més petit esforç i estan massa rovellats per fer gimnàstica; per la seva banda, els nens se'n van al despatx i s'han d'enfrontar amb el recaptador d'impostos, una vaga dels obrers i tots els problemes que es presenten, i a la nit prefereixen demanar que tot torni a la normalitat. Basant-me en aquest argument, vaig fer un film d'entre 25 i 30 minuts. Durant tres mesos van dubtar a estrenar-lo, perquè no era gaire bo.

Després vaig fer *DIE VERLIEBTE FIRMA* (L'EMPRESA ENAMORADA): és la història d'un equip de cineastes que van a filmar un film en exteriors i tot va molt malament. Tots els membres de l'equip s'enamoren de la jove telegrafista de l'oficina de correus i pensen que podria reemplaçar l'actriu principal, que no té gens de talent. La porten al rodatge, doncs, perquè tots n'estan enamorats, i és molt bonic perquè a l'estudi, per amor cap a ella, tothom menteix, perquè la noia és molt bonica però tampoc no en té gens, de talent. Finalment ella no reemplaça la primera actriu, però es casa. Era un argument bastant insignificant, però és el primer film en què em vaig sentir motivat des del començament a la fi, el meu primer intent d'imprimir ritme a un film.

I va arribar *Liebelei*

I després, *DIE VERKAUFTE BRAUT* (LA NÚVIA VENUDA). Coneixen LA NÚVIA VENUDA? És una obra mestra d'ingenuïtat pura; d'altra banda, si Jean Renoir hagués compost música, potser hauria fet LA NÚVIA VENUDA. En aquest film hi havia un actor còmic extraordinari que interpretava el paper del director del circ. Deixin-me que els parli d'ell, més que no de mi. No es podia aprendre un text escrit perquè era massa definitiu; se li havia d'explicar l'escena, posar-li al costat la seva dona, que interpretava qualsevol cosa, i deixar-lo improvisar seguint la situació; els diàlegs inventats per ell són fragments de la millor literatura i provenen del cor, amb humor, una mica com en el cas de Chveik. S'identificava moltíssim amb el personatge; ja els he dit que interpretava el director del circ? Doncs bé, ell començava cap a les 10. Un matí, cap a

les 9, me'n vaig a veure si tot està preparat, i el trobo davant la vela que feia de decorat al film enganxant un cartell on havia escrit: «*El qui faci malbé aquesta vela serà castigat!*». Vivia dins el film, amb aquell sentit de l'humor a la manera d'Eulenspiegel, cruel però amb una crueltat tendra. Un dia, l'any 1931, vaig mastegar una mica d'herba davant seu, i em va dir: «*No és convenient, menjar herba, a causa dels microbis.*» Uns quants anys després, el 33 o el 34, vaig rebre una postal on hi havia, enganxat, un retall d'un diari bavarès: «*Ahir, a l'hospital del poble, va morir un agricultor; li havien hagut de tallar la llengua perquè havia menjat herba.*» Signat: «*Molts records, Paul.*» Sota el nazisme, el van empresonar diverses vegades, perquè actuava en un circ i a la nit, quan se n'anava de la pista, estirava el braç per fer la salutació hitleriana i bramava: «*Heil... D'això... D'això...*», tot gratant-se el cap com si busqués el nom!

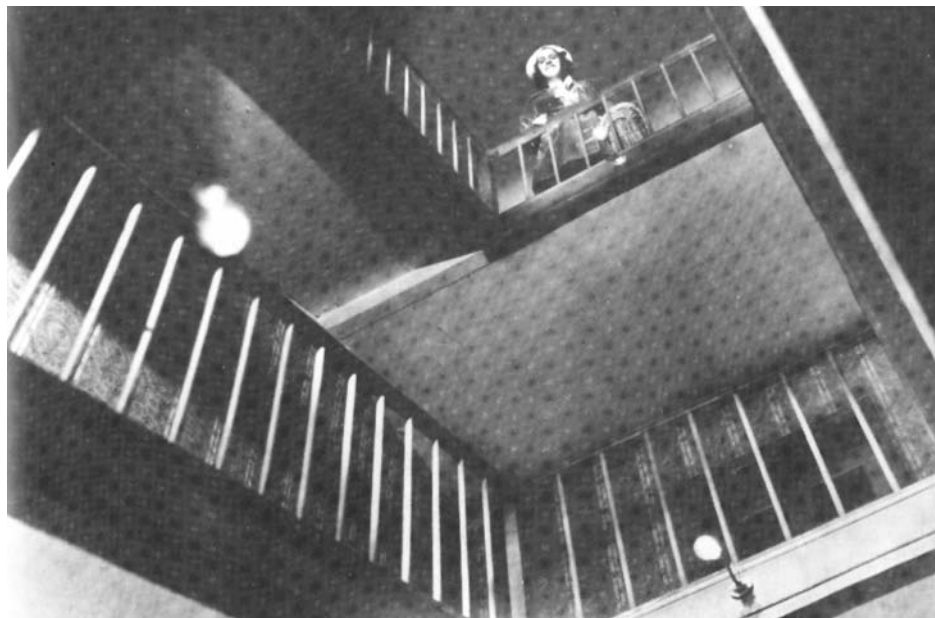
—Va ser vostè, el qui va escollir de fer *LIEBELEI*?

—El film es va fer gràcies a una trucada d'un productor mentre jo rodava LA NÚVIA VENUDA. L'obra m'agradava molt, i quan la vaig rellegir em va semblar una mica polsegosa, però em seguia agradant igual. Per tant, vaig anar a veure el productor, que em va dir que de cap manera no havia de ser una pel·lícula trista, que estava d'acord a fer-la tan bon punt li trobéssim un final feliç i que li semblava molt bé que hi haguessin escenes que passaven en un palau. Em deia tot allò perquè era l'època d'EL CONGRESO SE DIVIERTE, del triomf de l'opereta vienesa. Jo encara era molt jove, i aquella primera entrevista es va acabar molt malament; encara recordo la cara trasbalsada de la secretària quan vaig sortir del despatx, perquè ella em mirava i vaig comprendre que jo deuria dur al meu propi rostre les empremtes d'aquell conflicte. A la tarda em van trucar de la distribuïdora i em van demanar que els anés a veure; sabien que jo no m'havia entès amb el productor, i per això em van proposar de fer el film directament amb ells. Va estar escrit molt de pressa, en tres o quatre setmanes... És curiós... Sovint hi ha gent que em demanen que refaci un film tan senzill, serè i tranquil com aquell; no penso que no ho pugui fer, però mai no he tornat a trobar un argument amb tant de silenci...

Jacques Rivette i François Truffaut (Cahiers du Cinéma, núm. 72, juny del 1957) ▶



Max Ophuls, amb Maria Montez i Douglas Fairbanks, Jr., durant el rodatge de *The Exile*



Divine de Max Ophuls

▶ Max Ophuls: els infortunats d'un guió

Ja he tingut l'ocasió de veure'l, a casa de gent de cinema, enquadrats en cuir i amb cantells daurats.

Això em sembla molt prematur. La seva existència encara és incerta, com es pot deduir del seu nom. En francès en diuen «*decoupage*» i en anglès, «*screen play*», que vol dir «joc per a la pantalla». Per tant, aquí hi ha una idea d'alguna cosa no acabada. Un poema amorós sempre és un poema amorós. Una novel·la forma un tot acabat. Una comèdia pot ser interpretada demà mateix, tal com ha estat impresa: només cal interpretar-la. Però un guió intenta fixar per endavant una cosa que no està acabada, un univers de pressentiments: pressentiments d'imatges, de moviments, de paraules, de jocs escènics, de sons, de ritmes, de canvis. Ara bé, per endavant, aquests elements viuen únicament al cor i la ment d'un cineasta, com alguna cosa immutable, no raonada, alegre, dolorosa, capriciosa. I aquest cineasta només pot revelar-los i donar-los cos quan s'hagin convertit en una cinta de pel·lícula. Durant mesos, passeja aquesta visió en què ha somniat i treballat, a través del despatx i les màquines d'escriure... fins als nervis dels seus actors. L'arrossega a través de les taules de muntatge i els laboratoris fins als cinemes, per a l'estrena. Abans d'aquest moment, el guió és tan sols la partitura de la seva imaginació. En cada pàgina i cada número de pla, intenta, mentre escolta els batecs del seu cor, donar indicacions als qui s'encairreguen d'ajudar-lo a transformar-los en cel·luloide. El guió pretén, d'una manera ferma però discreta, ser una recepta de joc i de somni per als actors, l'enginyer de so, l'operador, el decorador, el sastre, el muntador i el músic, un indicador per al director de fotografia i els ajudants, i a més, una ajuda per a la memòria del director que li recorda el que tenia la intenció de fer, el que havia imaginat abans que els implacables projectistes de la indústria haguessin exigit excessives precisions tècniques.

—On és, el meu guió?

—El guió!... El guió!—aquests ecos ressonen a través de l'aldrull de l'estudi.

—Tampoc no és al garatge, però potser val més així, si l'has perdut—em deia la meva dona per telèfon—. O bé el tens al cap o bé imaginaràs alguna cosa nova.

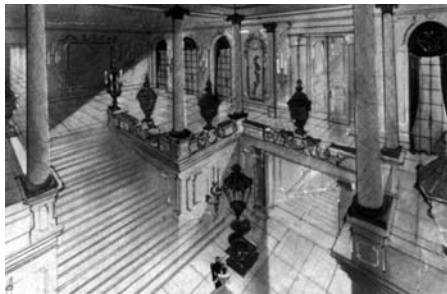
A partir d'aquest instant, es troben sempre en les pel·lícules certs moments que semblen més espontanis, i per això hi ha apartats d'imprevistos al pressupost. Les coses són així. El guió ha de ser aquí per oblidar-lo immediatament. Per aquesta raó no cal agafar-lo més seriosament que a una cotilla. I pel que fa als cotillaires (els dialogistes, els guionistes), aniria bé que sabessin en què consisteix el seu ofici. Ja és greu el fet de manipular un poeta per a la pantalla i que li premem el guió massa fort o massa fluix. I encara és més greu la cosa quan aquests cineastes enquadrats en cuir retoquen el poeta perquè s'adapti a la cotilla.

Maupassant, massa curt; s'ha d'allargar.

Thomas Mann, massa llarg; s'ha d'escurçar.

Musset, massa fi; s'ha d'espesseir.

Zuckmayer, massa espès; s'ha d'aclarir.



Disseny de Jean d'Eaubonne per el film *De Mayerling à Sarajevo* de Max Ophüls



Madame de... de Max Ophüls

No. Al meu entendre, el film hauria de romandre més humil enfront dels mitjans d'expressió dramàtics i èpics que existeixen des de molt abans que no ell. Els podria fer servir d'interpret, si els escoltés en una actitud respectuosa. El film encara és un mitjà d'expressió massa jove.

Recordo el vicepresident d'un club automobilístic que, un dia, en un banquet, deia:

«Si us plau, senyores i senyors, no siguem massa arrogants. Imaginin que l'automòbil s'hagués inventat abans que el tren. En aquest cas, vindria un amic i els diria: «Escolta, hi ha una cosa nova, una cosa meravellosa. No necessitaràs gasolina ni mapes de carretera; te'n vas davant una finestreta, compres un trosset de cartró, pagues, te'n vas i et fiques en un llit instal·lat en una petita habitació que va sobre rodes. Dorms. Al matí, arribes en plena forma. Fins i tot et pots rentar. Ni tan sols has tocat un volant. Et quedes sobre terra. Ni tan



Pòster del film *Yoshiwara* de Max Ophüls

sols has de voler.»

Aquest vicepresident era vienès.

Però, malgrat tot, els cineastes vienesos necessiten un guió. Aquesta necessitat de saber com serà un film, fins i tot abans de fer-lo, és internacional. Hi ha por. És tan estrany, rodar! Es voldria veure, en negre sobre blanc, sobre el paper, el que un dia serà blanc i negre a la pantalla. Per això hi ha tantes persones que volen tenir alguna cosa a dir sobre un guió. Les estrelles, pel seu prestigi i perquè pensen que s'ho poden permetre; els distribuïdors, perquè pensen que és el seu deure; el productor, perquè pensa que és de la seva incumbència.

És comprensible, però això no canvia el fet que un guió hauria de ser tan sols respirar l'aire de la imaginació, i encara que a tots els financers del món, ansiosos o enèrgics, de visió curta o ampla, els agradaria saber quin aire es podrien comprar amb tots els diners que llancen a l'aire, l'aire sempre serà l'aire, i la imaginació, la imaginació.

El guió ha de vetllar perquè aquesta imaginació no es deixi intimidar massa per les explicacions i les definicions tècniques, i no es perdi. Per exemple: el rei és a casa seva, estirat a terra —història original!—. És de nit i llegeix *Hamlet*.

Mirin ara com es presenta el guió tècnic. Enmig de la pàgina, en majúscules: «*Petit palau.*» A la línia inferior, en majúscules: «*Tocador, nit. Hivern.*» A la dreta de la pàgina: «*Al lluny, música. Leitmotiv.*» A l'esquerra: «*Núms. 231, 232 (pla americà, traveling lent cap endavant, grua petita).*»

«*Sota la finestra (fora, llum de la lluna, neu a les teulades de les cases de davant) descansa, en el desordre del tocador (una taula de te servida a mitges, el mantell del rei col·locat sobre el respall d'una cadira, etc.), el rei (en el reflex del foc de la xemeneia) llegint.* Núm. 233. Primer pla. El llibre. Núm. 234. Primer pla: la pàgina del títol: "Hamlet".»

És precís i tècnicament irrepresable. Només que, amb tota aquesta feinada per assenyalar el més mínim detall, ni tan sols sabem si és bo, que el rei llegeixi *Hamlet*. Potser hauria de llegir alguna altra cosa o, potser, no llegir res.

Per avió,

París, novembre del 1954

"Estimat amic:

Hem rebut el seu guió, i ens complau fer-li saber que el nostre director general, el senyor R., se'l va endur el cap de setmana per llegir-lo a l'avió de París a Londres i prendre'n notes. Després, dilluns, a París, tindrà lloc immediatament una conferència de tots els responsables. El senyor director S. vindrà especialment des de Viena; el senyor director T, especialment des de Lausana, i pel mateix motiu, el senyor director U. es quedarà aquí. Més endavant intentarem entrevistar-nos amb vostè per: 1r) Veure com es pot millorar el guió. 2n) Per decidir si, al capdavant, farem el film. El salutem atentament, etc.

Il·legible"

Max Ophüls (Contracampo, núm. 4, juliol-agost del 1979) ▶

BIBLIOGRAFIA: MAX OPHÜLS

Monografies

- Aguilar, Carlos; Cobos, Juan; Rentero, Juan Carlos...[et al.] *Max Ophüls*. Madrid: JC, 1987
- Andrzej Wajda, *Max Ophüls, Mèlies, Hitchcock, Vidor, Minnelli, Tati, Hermanos Marx, Bernhard, Bertini, Garbo, Cukor, Brown, Capra, Hathaway, Giménez Caballero, N. Sobrevila, Prévert, Carné*. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1972
- Annenkov, Georges. *Max Ophüls*. París: Éric Losfeld, 1962
- *Anthologie du cinéma: I*. París: L'Avant-Scène, 1966
- Bacher, Lutz. *Max Ophüls in the Hollywood studios*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University press, 1996
- Beyle, Claude. *Max Ophüls*. París: Lherminier, 1984
- Curot, Frank. *Styles filmiques: 1 classicisme et "expressivisme"*. Almodovar, Greenaway, Grémillon, Ophüls, Paradjanov. Frank Curot (ed.). París: Lettres Modernes, 2000.
- García Riera, Emilio. *Max Ophüls*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1988
- Guérin, William Karl. *Max Ophüls*. París: Cahiers du cinéma, 1988
- Mancini, Michele. *Max Ophüls*. Firenze: La nuova Italia, 1978
- *Max Ophüls*. Claude Beyle (ed.). París: Seghers, 1963
- *Max Ophüls: humanista del cine europeo*. Valladolid: [Semana Internacional de Cine], 1973
- *Ophüls*. Paul Willemen (ed.). London: British Film Institute, 1978.
- Ophüls, Max. *Souvenirs*. París: Cahiers du cinéma, 2002
- *Prazer de ver Max Ophüls*. Carlos Adriano; Carlos Au-

gusto Calil (ed.) São Paulo: Instituto Goethe: Cinemateca Brasileira, 1991.

- *Projections 9: French film-makers on film-making*. Michel Ciment; Noël Herpe (ed.). London; Boston: Faber and Faber, 1999.
- Roger, Philippe. *Lettre d'une inconnue de Max Ophüls*. Crisnée, Belgique: Yellow Now, 1989
- Salt, Barry. *Film style and technology: history and analysis*. London: Starword, 1992.
- Simon, Jacqueline. *"Fêlure" dans le cinéma romanesque américain des années 40 et 50*. París; Barcelona [etc.]: Masson, 1989
- White, Susan M. *The Cinema of Max Ophüls: magisterial vision and the figure of woman*. New York: Columbia University Press, 1995
- *XVI Festival International du film de La Rochelle: 27 juin - 7 juillet 1986*. La Rochelle: Festival International du film de La Rochelle, 1986

Articles de revista

- Amiel, Vincent; Batcher, Lutz; Herpe, Noël. *Max Ophüls en Amérique*, "Positif" no. 487 (sept. 2001), p. 74-103.
- Audibert, Louis; Juvet, Pierre; Fieschi, Jacques...[et al.]. *Le Cinéma de Max Ophüls*, "Cinématographe" no. 33 (déc. 1977), p. 2-22.
- Audibert, Louis; Tonnerre, Jérôme. *La dernière femme de Max Ophüls*, "Cinématographe" no. 57 (mai 1980), p. 44-46.
- Belló, Livio. *Max Ophüls: le cristal et la tache*, "Cinémathèque" no. 6 (Automne 1994), p. 65-77.
- Berthomé, Jean-Pierre. *Lola inconnue*, "Positif" no. 495 (mai 2002), p. 130-133.

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Ciment, Michel; Ophüls, Marcel; Parrish, Robert... [et al.]. *Max Ophüls*, "Positif" no. 232-233 (juil.-août 1980), p. 2-62.
- Emiliani, Simone. *Il piacere de Max Ophüls*, "Cineforum" anno 38, no. 378 (ott. 1998), p. 74-79
- Houseman, John. *Houseman, Ray and Ophüls*, "Sight and Sound" vol. 55, no. 4 (Autumn 1986), p. 252-256.
- *Max Ophüls*. Noël Herpe (ed.), "1895 bulletin de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma" no. 34/35 (oct. 2001), 455 p.
- *Max Ophüls: le cinéma retrouvé*, "Positif" no. 381 (nov. 1992), p. 86-102.
- Ophüls, Max. *Madame de...*, "Avant-Scène" no. 351 (juin 1986), p. 9-89.
- Ophüls, Marcel. *Pour en finir avec Lola Montez*, "Positif" no. 503 (janv. 2003), p. 51-55.
- Ophüls, Marcel. *Thomas Mann - Max Ophüls*, "Positif" no. 424 (juin 1996), p. 44-48.
- Ophüls, Marcel; Terkel, Studs. *Sans racines*, "Positif" no. 497-498 (juil.-août 2002), p. 125-128.
- Rafols, Ferran. *Le Plaisir de Max Ophüls*, "Projections de cinema" no. 3 (tardor 2001), p. 48-54

Pel·lícules

- *Lola Montès (Lola Montes)*(VHS). Alemanya Occidental-França, 1955. **V.O.S.F.**
- *Lachende Erben (Hereaderos felices)*(VHS). Alemanya, 1933. **V.O.S.E.**
- *Madame de...*(VHS). França-Itàlia, 1953. **V.O.S.E.**
- *Le Plaisir (El Placer)*(VHS). França, 1952. **V.O.S.E.**

V.O.S.E. Versió Original Subtitulada en Castellà ; V.O.S.F. Versió Original Subtitulada en Francès